

GAZETTE

DES

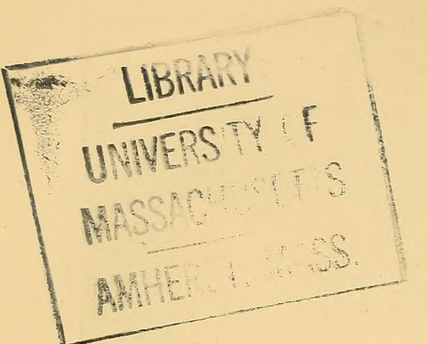
BEAVX-ARTS

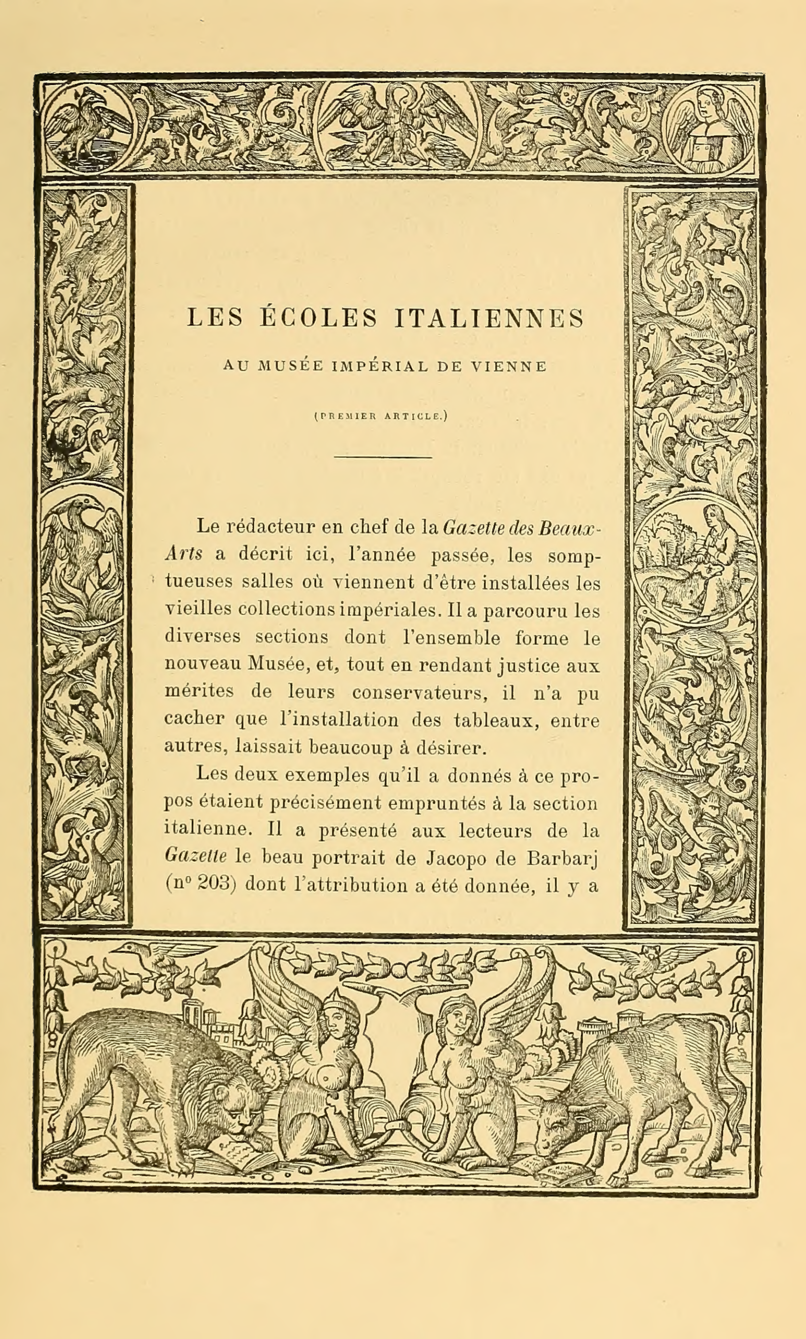
TRENTE-CINQUIÈME ANNÉE — TROISIÈME PÉRIODE

TOME NEUVIÈME

SCEAUX. — IMPRIMERIE CHARAIRE ET Cie.


LEONARD DE VINCI
GAZETTE
des
BEAUX-ARTS
Courrier Européen
de L'ART et de la CURIOSITÉ
PARIS
8, RUE FAVART, 8
1893
HERVY DEL.
L. CHAPON





LES ÉCOLES ITALIENNES

AU MUSÉE IMPÉRIAL DE VIENNE

(PREMIER ARTICLE.)

Le rédacteur en chef de la *Gazette des Beaux-Arts* a décrit ici, l'année passée, les somptueuses salles où viennent d'être installées les vieilles collections impériales. Il a parcouru les diverses sections dont l'ensemble forme le nouveau Musée, et, tout en rendant justice aux mérites de leurs conservateurs, il n'a pu cacher que l'installation des tableaux, entre autres, laissait beaucoup à désirer.

Les deux exemples qu'il a donnés à ce propos étaient précisément empruntés à la section italienne. Il a présenté aux lecteurs de la *Gazette* le beau portrait de Jacopo de Barbarj (nº 203) dont l'attribution a été donnée, il y a

trente ans déjà, par le très compétent connaisseur Otto Mündler, et que pourtant la direction du Musée s'obstine à désigner comme « un travail florentin de la fin du xvi[e] siècle ».

Dans le second des deux cas, M. Gonse s'est chargé lui-même de rectifier une attribution, et la chose est assez importante pour lui valoir toute notre gratitude. Il a découvert une œuvre capitale de Pierre Breughel le Vieux, le *Bouffon* (n° 561)[1], qui avait été, en vérité, nouvellement retiré du dépôt pour être exposé, mais que l'on avait, non pas mis, comme on pouvait s'y attendre, dans la section de l'École flamande, mais dans la section vénitienne.

C'est en parfaite connaissance de cause que M. Gonse a choisi ces deux cas : ils sont très caractéristiques des fautes commises dans cette nouvelle installation du Musée [2]. Il y a en effet toute une série de tableaux qui ont été rebaptisés à neuf, tels que ce Barbarj, qui portait autrefois, très mal à propos, le nom de Masaccio; il y en a d'autres, comme ce Breughel, qui ont été tirés du dépôt pour être exposés, sans que, dans les deux cas, on ait apporté assez de soin à vérifier l'exactitude de l'attribution adoptée.

Déjà, dès 1882, au moment où il dressait le projet de l'installation nouvelle, M. Édouard de Engerth a publié un catalogue portant les attributions inscrites aujourd'hui au bas des tableaux; il n'y a absolument rien changé depuis lors. Or, dans la rédaction de ce catalogue, il n'avait consulté que d'une façon très sommaire les études consacrées par les critiques aux tableaux du Musée, et il s'était presque entièrement abstenu de comparer ces tableaux avec ceux des autres Musées pour en contrôler l'attribution.

Il se trouve heureusement que, depuis 1882, le connaisseur par excellence de l'art allemand, M. Scheibler, s'est livré à une critique très approfondie de la partie du catalogue qui touche l'École allemande, dans le *Repertorium für Kunstwissenschaft;* mais on n'a tenu aucun compte de sa critique dans la nouvelle installation. Pour le catalogue des Écoles flamande et hollandaise, en revanche, M. de Engerth s'est fait aider par M. Bredius, dont la compétence sur ce terrain est universellement reconnue. Il en résulte que le catalogue

1. Voir l'eau-forte de M. Müller, *Gazette*, 3[e] pér., t. VII, p. 122.

2. Ce travail de M. Wickhoff a été écrit il y a quelques mois déjà. Depuis, M. de Engerth a été mis à la retraite et remplacé par M. Auguste Schœffer, le sous-directeur de la galerie, un des hommes les mieux qualifiés pour remplir cette importante et délicate fonction (N. D. L. R.).



SAINTE JUSTINE, PAR LE MORETTO.

(Musée impérial de Vienne.)

du Musée suffit pour renseigner exactement sur ces Écoles. Les œuvres de l'École allemande, d'autre part, ont déjà été étudiées par M. Scheibler mieux que nous ne saurions le faire. Nous sommes ainsi plus à l'aise pour borner nos observations aux œuvres des écoles italiennes.

I.

Parmi celles-ci, l'École vénitienne est représentée d'une façon si prépondérante que c'est à peine s'il y a lieu de parler des autres Écoles, à l'exception de quelques chefs-d'œuvre bien connus, comme la *Sainte Justine* du Moretto et le *Cardinal Pucci* de Sébastien del Piombo.

L'archiduc Léopold-Guillaume, né en 1614, fils de l'empereur Ferdinand II, à qui l'on doit l'acquisition de la plus grande partie des tableaux italiens, avait acheté la collection du marchand vénitien Paolo della Serra, qui lui-même avait pu encore puiser à pleines mains dans les riches trésors artistiques de sa patrie. Plus tard aussi les étroites relations de Vienne avec Venise facilitèrent le transport à Vienne de tableaux vénitiens; et lorsqu'enfin Venise passa sous la domination autrichienne, on put une dernière fois acquérir des pièces importantes qui appartenaient à des églises ou à des communautés. De là cette prédominance à Vienne des tableaux vénitiens.

Du temps de Paolo della Serra, les œuvres appartenant à des communautés religieuses étaient encore inaliénables. Serra avait donc dû s'en tenir à des tableaux de collections particulières, et ces tableaux étaient pour la plupart ou bien des sujets de mythologie ou d'histoire, dont on sait que l'École vénitienne a produit un si grand nombre, ou bien encore des portraits.

Pour ce qui est des tableaux mythologiques, l'avisé marchand leur a donné à presque tous le nom du créateur de ce genre, le Giorgione. De là vient que dans la publication de la Galerie de l'archiduc Léopold-Guillaume, qui fut faite sous les ordres de David Teniers le Jeune, il y a toute une série de tableaux des maîtres les plus divers qui portent le nom du Giorgione, et dont la plupart sont encore conservés aujourd'hui dans la Galerie impériale.

Et, comme il arrive en pareil cas, ce n'est pas seulement le nom du peintre, c'est aussi la désignation du sujet, qui a été souvent mal

indiquée. Ainsi dans le catalogue de M. de Engerth, un chef-d'œuvre du Giorgione (nº 239) est intitulé *Les Trois Sages venus de l'Orient*, sans que rien justifie cette appellation.

Et la chose n'a rien d'étonnant. Marc-Antoine Michiel, celui qu'on appelle l'anonyme de Morelli, qui a vu notre tableau en 1525, quelques années à peine après la mort du Giorgione, dans la maison



LE ROI ÉNÉE ET ÉVANDRE, PAR LE GIORGIONE.

(Musée impérial de Vienne.)

de Taddeo Contarini à Venise, ne savait déjà plus quel titre lui donner.

Il avait vu le tableau accompagné de son pendant, qui se trouvait exposé sur le même mur et séparé de lui seulement par une *Bataille* de Savoldo. Ce pendant, aujourd'hui perdu, représentait la *Descente d'Énée aux Enfers*. Quel admirable sujet, pour un fantaisiste tel que le Giorgione! On aime à imaginer ce qu'il a dû faire de cette scène, où un tendre fils, entre les terreurs de l'Enfer et les tranquilles joies de l'Élysée, retrouve son père bien-aimé.

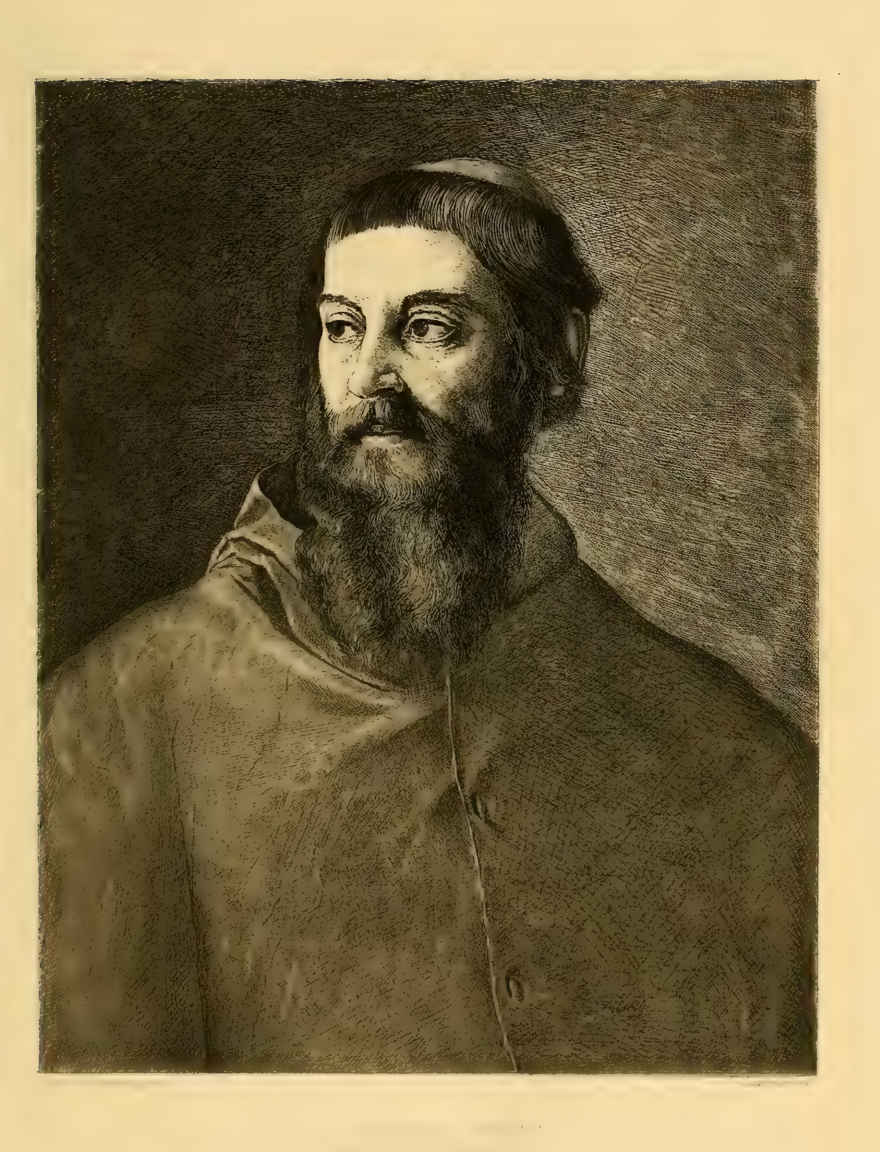
Quant au tableau du Musée de Vienne, Marc-Antoine Michiel se borne à en donner la description. « On y voit, dit-il, un paysage, avec trois philosophes, dont deux sont debout, pendant que le troisième, assis, contemple les rayons du soleil; et avec aussi un rocher merveilleusement imité de la nature. »

Cette description, dans laquelle le rocher est associé aux trois figures comme personnage principal du tableau, atteint justement, dans sa forme naïve, le fond de la question; car c'est en vérité surtout de ce rocher qu'il s'agit dans le tableau. C'est devant lui que s'est arrêté le jeune homme après avoir devancé ses deux compagnons; c'est devant lui qu'il s'est assis, pour contempler tranquillement les dernières lueurs que jette le soleil couchant sur sa crête couverte de plantes sauvages. Derrière lui, apparaît un vieillard à la figure de prêtre, conduisant vers le rocher un homme dont l'habit éclatant de couleurs et le large turban font songer au lointain Orient. Quels peuvent être ces personnages dont deux, le jeune homme et le vieillard, tenant l'étranger au milieu d'eux, ont apporté avec eux toutes sortes d'instruments d'astrologie pour mesurer l'étendue du firmament?

Le tableau qui, chez Messer Contarini, faisait pendant à celui de Vienne, *La Descente d'Énée aux Enfers*, empruntait son sujet au VI[e] chant de l'*Énéide*. Or on sait que le poème de Virgile était considéré au moyen-âge comme un livre sacré, et que les humanistes de la Renaissance ne se fatiguaient pas d'en célébrer les beautés. Si maintenant nous feuilletons l'*Énéide* à d'autres pages, nous tomberons sur le récit de l'arrivée d'Énée chez le roi Évandre, qu'il rencontre dans un bocage, offrant un sacrifice à Hercule.

Après la cérémonie et le repas solennel qui la suit, le vieux roi et son fils Pallas accompagnent leur hôte à leur habitation de campagne, qui s'élève précisément à l'endroit où doit un jour s'élever la grande Rome. Évandre montre à Énée les endroits les plus curieux du paysage, et le conduit en particulier devant le rocher, alors encore boisé et sauvage, sur lequel doit un jour se dresser le Capitole.

Et en vérité ce n'était pas là un sujet insignifiant pour un peintre! Il s'agissait de représenter la scène où, pour la première fois, le fabuleux ancêtre du peuple romain mit le pied sur l'emplacement de la future Cité et où, pour la première fois, il aperçut la montagne destinée à porter un jour le temple de Jupiter et la citadelle sacrée. Et il n'y a aucun doute que, dans cet étranger vêtu à la façon orientale, c'est le Troyen Énée que le Giorgione a voulu nous



faire voir; le fils du roi Pallas a couru en avant pour attendre son père et son hôte dans une clairière en face du fameux rocher; et ce majestueux vieillard, c'est le vieux mage, l'annonciateur des choses saintes, le roi Évandre. L'interprétation donnée par le peintre à cette scène de Virgile peut sembler bizarre et inadmissible pour les pédants qui ne conçoivent pas qu'on traite une scène de la poésie antique autrement que d'après les canons de l'art ancien, mais elle est claire et charmante pour toute âme éprise de fantaisie, et capable de sentir le langage féerique de l'art vénitien.

C'est ce langage que nous percevons aussi dans l'image à mi-corps d'un délicat jeune homme qui considère le spectateur sous les boucles blondes de ses cheveux, avec une flèche dans sa main droite (n° 162). Le catalogue du Musée appelle ce tableau un *Saint Sébastien* et l'attribue au Corrège, malgré que le premier coup d'œil suffise à faire voir son caractère tout Vénitien et sa provenance giorgionesque. Aucun cercle d'or, aucune auréole ne désigne un saint.

Le vieux descripteur de peintures vénitiennes que nous avons déjà cité plus haut, Michiel, nous a conservé la mention d'autres tableaux analogues peints par le Giorgione. Dans la maison de Messer Zuane Ram il a vu, du Giorgione, le portrait à mi-corps d'un jeune berger avec un fruit dans la main, et du même maître, chez le sieur Antonio Pasqualino à Venise, le portrait à mi-corps d'un garçon avec une flèche. De même que le jeune berger avec la pomme ne pouvait être que Pâris, le berger du mont Ida, choisi pour arbitre de la beauté des déesses, de même cet enfant avec la flèche devait être le jeune Apollon : il nous a été représenté de la même façon dans une gravure de Bartolommeo Montagna, où nous voyons le dieu en pied et avec son nom inscrit sur une tablette. Je ne prétends pas que le tableau de Vienne soit une copie de celui de Messer Pasqualino, j'y verrais plutôt une interprétation originale du même sujet par un peintre postérieur, qui a pris son inspiration dans le Giorgione et qui doit à Palma le Vieux ses procédés techniques et son coloris.

Le Musée de Vienne possède au contraire une véritable copie ancienne d'après le Giorgione, dans l'image à mi-corps du *Jeune David* (n° 243), dont l'original a disparu. Le Musée présente ainsi une des œuvres les plus remarquables et les plus authentiques du Giorgione, une copie d'après un tableau perdu du même maître, et un tableau original d'un peintre inconnu inspiré d'un autre de ses tableaux perdus.

Mais c'est là tout, et les autres œuvres qui portent à Vienne le nom du Giorgione, proviennent de la main d'autres peintres.

C'est ainsi qu'un tableau qui était attribué au Giorgione dans la collection de l'archiduc Léopold-Guillaume, et qui a été gravé sous son nom dans le *Theatrum pictorium* de Troyen, porte aujourd'hui dans le catalogue du Musée l'attribution de Palma le Vieux (n° 320). Le véritable auteur de ce tableau n'est pas difficile à reconnaître : c'est Savoldo, avec ses typiques raies de lumière éclairant la figure par derrière.

A voir le modèle debout, penché en avant et considérant le public avec un regard perçant, à voir ses deux mains, dont l'une tient un rouleau de papier, à voir comme elles sont tendues et agitées au point que chaque doigt semble parler, on devine que c'est le portrait d'un orateur convaincu et convaincant. Vorstermann a gravé, dans le *Theatrum pictorium*, le pendant aujourd'hui perdu de ce portrait, qui était alors naturellement attribué lui aussi au Giorgione, mais qui, même dans cette mauvaise reproduction gravée, laisse reconnaître l'éclairage caractéristique des peintures de Savoldo. Cet autre portrait représentait un vieillard couronné, assis sur une pierre, sous le clair de lune. Un violon à la main, le vieillard regarde devant lui avec des yeux éteints : c'est, à n'en pas douter, le poète aveugle, Homère.

Or, dans son grand poème, Dante a séparé Homère des autres poètes comme leur prince et il a placé en face de lui Aristote, comme le maître des philosophes. Aussi me paraît-il certain que, dans le tableau de Vienne, le peintre a voulu représenter non pas, comme le dit le catalogue, un *Apôtre*, mais, en pendant au poète Homère, le philosophe Aristote, occupé à enseigner.

Une *Pietà* (n° 551) se rapproche aussi beaucoup de l'art de Savoldo, mais elle ne me paraît pas provenir de sa main.

Une autre couple de tableaux formant pendant porte aujourd'hui encore au Musée de Vienne le nom du Giorgione. Les deux tableaux ont été séparés l'un de l'autre dans l'installation nouvelle et exposés dans deux salles très distantes. Ces deux tableaux sont de Cariani de Bergame, comme le sénateur Morelli l'avait déjà justement observé pour celui des deux qui porte aujourd'hui le titre de *Le Bravo* (n° 240). C'est tout à fait par erreur que le catalogue identifie ce tableau avec un tableau de Titien mentionné par l'Anonyme de Morelli. Si l'écrivain anonyme n'avait pas été capable de distinguer Cariani d'avec Titien, nous pourrions en toute confiance jeter au feu tous ses renseignements.

Déjà le biographe des peintres vénitiens, Claudio Ridolfi, qui con-

naissait le tableau de Vienne, avait suggéré que ce tableau représentait un sujet emprunté au VIe livre des *Memorabilia* de Valère Maxime :



HÉRODIADE, PAR LE BONIFAZIO.

(Musée impérial de Vienne.)

l'*Attaque du tribun des soldats C. Lucius contre C. Plotius, attaque repoussée par Plotius avec l'aide de son poignard.*

Or le pendant de ce tableau (n° 244) est également l'œuvre de

Cariani, et la scène qu'il représente se trouve racontée dans le paragraphe précédent de Valère Maxime. D'après ce passage de l'écrivain latin, le peintre a mis en scène le *Centurion Marcus Lœtorius Mergus, s'efforçant d'amener à une mauvaise action un de ses subordonnés* (quelque chose comme un sous-officier de l'armée romaine). Il ne reste plus malheureusement aujourd'hui dans le tableau que la figure d'un de ceux-ci, et nous le voyons considérer avec des yeux étonnés une grande tache noire, qui est tout ce qu'a laissé du méchant centurion Mergus un intelligent restaurateur.

Ces deux sujets avaient été choisis pour commémorer deux jugements remarquables. Valère Maxime raconte en effet que C. Plotius fut acquitté par l'Empereur, malgré qu'il eût tué le tribun qu i l'assaillait, parce qu'il se trouvait en état de légitime défense; tandis que Marcus Lætorius, bien qu'il eût essayé d'échapper à la sentence par le suicide, n'en fut pas moins après sa mort présenté au peuple romain comme un infâme, et cela parce que, lui qui aurait dû offrir à ses subordonnés le modèle des vertus militaires, il avait abusé de son autorité pour détourner l'un d'eux de la voie du devoir.

Le Musée de Vienne possède encore un troisième tableau de Cariani (n° 320), un *Saint Jean l'Évangéliste* vieux et à barbe blanche, tel que le représentait volontiers l'art grec.

Le catalogue attribue ce tableau à Palma le Vieux; il attribue également au même maître un tableau où Morelli avait déjà reconnu la main de Pellegrino da San-Daniele; ce second tableaur eprésente un garçon élégamment vêtu à la mode du début du xv[e] siècle et qui tient debout devant lui un grand casque (n° 328). On a cru y voir pendant un temps le portrait de Gaston de Foix, mais l'hypothèse était purement gratuite. Peut-être est-ce là encore une de ces figures mythiques que les peintres vénitiens, à la suite du Giorgione, figuraient vêtues de costumes modernes; ou peut-être ce garçon était-il le porteur d'armes d'un donateur, et dans ce cas notre tableau ne serait qu'un fragment d'une grande peinture d'autel.

On attribue encore à Palma la figure à mi-corps d'une *Lucrèce* (n° 321), et le catalogue la nomme avec admiration « une des plus charmantes figures de femmes du maître ». On peut en effet dire cela de l'original du tableau, qui se trouve dans la galerie du Capitole, mais l'exemplaire de Vienne n'est rien de plus qu'une copie flamande.

Une autre *Lucrèce* (n° 499) porte le nom du Titien; elle est en



LA VIERGE ENTRE SAINT JÉROME ET SAINT LOUIS DE TOULOUSE, PAR CIMA DE CONEGLIANO.

(Musée impérial de Vienne.)

réalité du Tintoret, dont les éminentes qualités se laissent reconnaître même dans cette œuvre fortement endommagée. En revanche un très authentique chef-d'œuvre du Titien, dans le même genre, la fameuse *Flora*, qui appartenait autrefois au Musée de Vienne, a été livrée au Musée des Offices de Florence, à la suite d'un échange tout à fait malheureux pour notre Musée.

Une fière *Hérodiade* (nº 547) fournit également un excellent exemple de la façon dont s'est développée la peinture religieuse vénitienne sous l'influence des principes du Giorgione. Le catalogue inscrit ce tableau parmi les œuvres anonymes de l'École vénitienne; mais en réalité c'est une œuvre caractéristique du Bonifazio de Vérone, de qui le Musée possède en outre une *Sainte Conversation* (nº 68) et deux tableaux d'après les *Triomphes* de Pétrarque (nºs 72 et 73.)

Un autre exemple de la même tendance nous est offert par un bon tableau de l'atelier de Dosso Dossi, *David tenant la tête de Goliath et ayant près de lui le roi Saül en armure* (nº 546). La peinture originale de Dossi se trouve à la Galerie Borghèse. L'exemplaire de Vienne n'est nullement, comme le dit le Catalogue, de Pietro della Vecchia; c'est simplement une bonne reproduction contemporaine du tableau de Dossi.

A la place de ces poétiques sujets de la mythologie et de l'histoire dont s'étaient inspirés le Giorgione et ses compagnons, la seconde moitié du siècle vit apparaître d'autres sujets destinés avant tout à servir de prétexte pour la représentation de figures de femmes nues. Tout ce que le vieux Titien a peint pour Philippe II d'Espagne, était dans ce genre : amours de Jupiter, etc. Le Musée de Vienne possède deux copies d'œuvres de cette catégorie, une copie de la *Calisto* de Bridgewater-House et une *Danaë* qui peut bien avoir été exécutée par les aides du maîtres. Mais notre Musée possède en revanche, dans le même genre, un véritable trésor sous les espèces d'une œuvre originale du maître et qui est certainement la peinture la plus importante de toutes celles qu'on a nouvellement exposées dans la galerie. C'est le tableau intitulé *La Nymphe et le Berger* (nº 523). L'harmonie que forme cette jeune fille nue couchée dans l'herbe et ce jeune homme qui près d'elle souffle dans une flûte, avec le paysage qui les entoure et le soir qui tombe du ciel, cette harmonie marque la solution d'un problème nouveau dans la peinture. La variété de couleur des anciens tableaux est complètement abandonnée et remplacée par un effet d'unité qui, dans son effet sinon dans ses moyens, fait

songer à Rembrandt. C'est comme si la peinture venait tout à coup d'avancer d'un siècle et d'atteindre à l'effet monochrome des portraits hollandais, avec cette différence que le ton fondamental n'est pas donné par l'atmosphère sombre d'une chambre, mais par le libre éclat d'une chair féminine et par la lumière rose du soir tombant en plein air.

C'est peut-être le dernier en date des tableaux originaux du Titien qui nous soient parvenus intacts. Car cette *Pietà* qu'on nous montre à Venise, Palma le Jeune y a déjà mis la main; et l'on sait que depuis ce temps les restaurateurs ne se sont pas fait faute d'y toucher.

Un tableau qui appartient depuis longtemps au Musée de Vienne et qui date de 1566, à peu près dix ans avant cette Nymphe ou cette Vénus, comme on voudra l'appeler, le *Portrait de Strada*, montre la même tendance vers une exécution monochrome et un passage du brun au rose, mais ici les contrastes sont encore plus fortement accentués et la séparation des diverses couleurs plus tranchée.

Il est naturel que, en face d'une œuvre telle que ce groupe du Titien, l'importance soit bien réduite de tous les autres tableaux vénitiens qu'on a tirés du dépôt. Il y a là, entre autres choses, un *Baptême du Christ* qui porte le cartel authentique de Giovanni Bellini; mais comme tant d'autres travaux sortis de l'atelier du maître dans ses dernières années, le tableau lui-même a été exécuté par son élève Bissolo auquel appartient aussi la *Vénus* de notre Musée, et qui porte également le nom du maître (n° 60). Nous trouvons également sous le nom de Giovanni Bellini, un petit portrait d'homme (n° 61), que le catalogue considère comme un portrait du Maître par lui-même. En réalité ce portrait ne représente nullement Giovanni Bellini, et n'est nullement de sa main, c'est une œuvre de la dernière période de Previtali de Bergame. La galerie possède encore une œuvre de la jeunesse de ce peintre, une *Vierge entourée de saintes*, attribuée ici à l'école de Bellini (n° 62).

Ce n'est pas non plus une œuvre tout à fait insignifiante que l'aimable *Vierge assise sur un trône avec l'enfant dans ses bras* (n° 63). On y retrouve à coup sûr l'influence de Bellini, mais à coup sûr aussi l'œuvre provient de Crémone et rappelle beaucoup la manière de Boccaccio Boccaccini.

Parmi les œuvres de maitres rares, il faut citer un *Christ en Croix*, d'Andrea de Murano (n° 13) et une *Sainte Conversation* provenant de l'église San-Severo de Venise (n° 158). Sur ce dernier tableau

Boschini a déchiffré autrefois, sans savoir comment l'interpréter, cette signature : qui a aujourd'hui disparu : *To. C.* Le catalogue attribue le tableau, sans aucun fondement, à Catena.

On a exposé comme étant de Giovanni Bellini, un *Christ entre deux saints,* qui se trouvait autrefois dans le Magistrato dei Camerlenghi di Commune au Rialto, et qui est l'œuvre du si rare Giacomo Bello.

Tous ces tableaux et quelques autres ont été recouverts avant leur réinstallation d'une espèce de sauce de moutarde brune, destinée sans doute à rendre leur vieillesse plus avenante et dont la préparation est un secret du Musée de Vienne. Espérons au moins que la mixture n'est pas trop difficile à enlever.

Le plus beau des tableaux nouvellement installés de cette série est une *Sainte Conversation* de Cima de Conegliano (n° 150). La Vierge est assise dans un gracieux paysage de printemps au fond duquel on aperçoit le château de Collalto qui dominait le pays natal de Cima. Auprès de la Vierge assise sous un oranger, se tiennent debout saint Louis de Toulouse et saint Jérôme. Le paysage est animé et varié de la façon la plus charmante : on y voit un cerf qui passe, un petit chien qui joue; des moines se promènent à la lisière d'un bois ; saint Joseph s'appuie contre un arbre, et regarde son âne qui paît l'herbe près de lui. Ce joli sentiment du paysage, cette poétique association des lieux avec les figures, tout cela préparait le terrain au Giorgione qui occupe le centre de la peinture vénitienne, de sorte que tous les chemins conduisent à lui ou viennent de lui.

FRANZ WICKHOFF.

(*La fin prochainement.*)



LA

PROPAGANDE DE LA RENAISSANCE

EN ORIENT

DURANT LE XVe SIÈCLE[1]

(DEUXIÈME ARTICLE.)

II.

LA RUSSIE.



La Russie, à son tour, ou plus exactement la Moscovie, fit appel aux champions de la doctrine nouvelle, et cela longtemps avant qu'il fût question de Renaissance, soit en France, soit en Allemagne, soit chez les autres nations latines ou germaniques.

En abordant l'étude des efforts tentés dans l'empire des tsars, je dois tout d'abord signaler les difficultés de l'entreprise et réclamer l'indulgence du lecteur. On comprend combien, pour quelqu'un qui n'a pas visité Moscou et qui en est réduit à se servir de photographies, il est périlleux de faire la part des restaurations et même d'éviter des confusions qui ne seraient que trop réjouissantes. J'ajouterai que les contradictions des auteurs indigènes ne sont pas faites pour rendre ma tâche moins ardue[2].

1. Voir la *Gazette,* 3e p., t. VIII, p. 274.

2. Les sources principales à consulter sur les débuts de la Renaissance en Russie sont : l'*Histoire de Russie,* de Karamsin (t. V, VI), un article de M. Alfred Maury dans la *Revue archéologique* (1845, t. II, p. 782), un autre d'Unger dans l'*Encyclopédie* de Gruber et Ersch (t. LXXV, p. 39), les *Antiquités de l'empire de Russie,* l'*Histoire pittoresque de l'Architecture en Russie,* de M. Kiprianoff (Saint-

L'initiative de la révolution qui faillit transformer la Russie deux siècles avant Pierre le Grand est due au tsar Iwan III le Grand (1440-1505), énergiquement secondé par son épouse Sophie ou Zoé Paléologue, fille de Thomas Paléologue, l'ancien despote de la Morée, élevée à Rome à la cour de Paul II et de Sixte IV.

Iwan comprit, — j'emprunte ces appréciations au R. P. Pierling, — qu'il fallait avant tout, « l'unité territoriale étant à peu près faite, s'affranchir du joug des infidèles, et, après avoir refoulé les Barbares en Asie, respirer l'air vivifiant de la Renaissance qui traversait l'Europe. L'unique moyen de regagner le temps perdu et de se remettre au pas avec l'Occident, c'était, ajoute le P. Pierling, d'aller à son école et de profiter de ses progrès, sitôt que la liberté nationale aurait été reconquise[1] ».

Aucun esprit de méthode ne présida d'ailleurs à ces tentatives. Iwan, le P. Pierling l'a constaté formellement, ne songea jamais à fonder une école, à répandre l'instruction, à introduire l'imprimerie. Jamais, malgré la communauté des croyances religieuses et des intérêts politiques, aucun de ces Grecs qui faisaient alors fureur en Italie ne fut invité à enseigner à Moscou.

Ce fut toute une épopée diplomatique que le mariage du tsar avec l'héritière des Paléologue. Les négociations n'exigèrent pas moins de quatre ans. Elles furent menées par l'illustre cardinal grec Bessarion et par un aventurier italien établi à Moscou en qualité de maître de la monnaie du tsar, un certain Gian Battista della Volpe de Vicence, désigné dans les documents moscovites sous le nom d'Iwan Friazine[2].

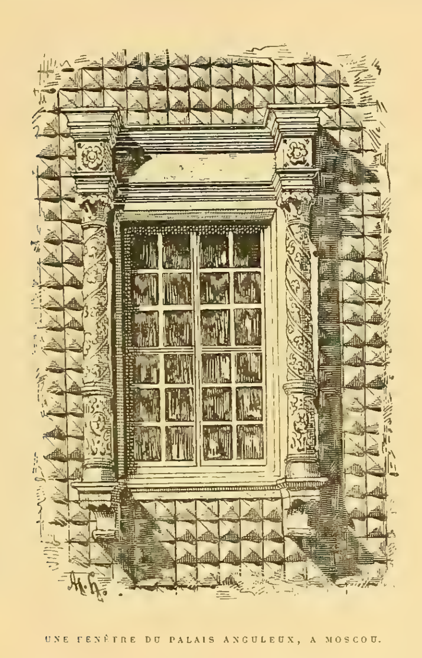
Le mariage fut enfin célébré à Rome, par procuration, le 1er juin 1472. Le 12 du même mois, la princesse, accompagnée de della Volpe, d'Antonio Bonumbre, évêque d'Accia en Corse, et d'une suite assez nombreuse, partit pour sa nouvelle et lointaine

Pétersbourg, 1864), l'*Histoire des Beaux-Arts* de Schnaase (t. III), le *Kremlin de Moscou*, de M. Fabricius (Moscou, 1883), l'*Album-Guide de Moscou*, de M. Charles Normand (Paris, 1890), enfin les deux intéressantes monographies du R. P. Pierling : *le Mariage d'un Tsar au Vatican, Iwan III et Zoé Paléologue* (Paris, 1887; extrait de la *Revue des Questions historiques*) et *la Russie et l'Orient* (édition entièrement refondue du travail précédent; Paris, Leroux, 1891).

1. *La Russie et l'Orient*, p. 107-108.

2. On a vu à tort un nom propre dans le mot Friazine. C'est un terme générique servant à désigner les étrangers d'origine latine, quelque chose comme le mot Franc appliqué par les Orientaux à tous les Européens sans distinction.

patrie. Une fresque de l'hôpital romain de Santo-Spirito représente la cérémonie, qui eut lieu sous les auspices du pape Sixte IV : « Paleologo Peloponesi et Leonardo Tocco Epiri dynastis, a Turcarum tyranno e dominiis ejectis, vitæ necessaria regali splendore suppeditari jubet Sixtus, Sophiæ item, Thomæ Paleologi filiæ, quæ Ruthenorum duci nupserat, præter amplissima alia munera sex millia



UNE FENÊTRE DU PALAIS ANGULEUX, A MOSCOU.

aureorum in dotem largitur », telle est l'inscription placée sous cette peinture, aujourd'hui fort endommagée.

Cette union ne fut pas stérile, au point de vue de l'art s'entend, et par une de ces contradictions si fréquentes dans l'histoire, ce fut par une princesse byzantine que la Renaissance pénétra en Russie, l'arche sainte du byzantinisme.

Outre un certain Antonio Ghislardi, neveu de della Volpe, Moscou avait alors pour hôte le Vénitien Trevisan, envoyé de la Sérénissime.

Un peu plus tard, en 1476, un autre envoyé de Venise, Ambrogio Contarini, y fit son apparition.

Venons-en aux choses de l'art : au moment de l'arrivée de Sophie Paléologue, Moscou n'avait ni ses flèches hardies, ni ses dômes éclatants. « La résidence des grands Khiaz, — affirme le P. Pierling, — se réduisait à un amas de chétives habitations, construites à peu de frais et sans aucune prétention artistique [1]. » Ce fut du côté de l'architecture que le tsar porta ses premiers efforts.

Iwan III avait entrepris vers 1472 la reconstruction de la cathédrale de Moscou. Mais les architectes indigènes s'acquittèrent si mal de leur tâche que les murs s'écroulèrent avant que l'édifice fût achevé. Reconnaissant alors la nécessité de confier ce travail à des artistes plus habiles, Iwan — j'emprunte ce récit à Karamsin — fit venir des maçons pskoviens, élèves des Allemands, et il donna à Tolbouzin l'ordre de se procurer, en Italie, à quelque prix que ce fût, un bon architecte. Il est même probable que la construction de la cathédrale fut le principal motif de l'ambassade de Tolbouzin. « Celui-ci, ajoute Karamsin, fut très bien reçu à Venise; le nouveau doge Marcello lui remit, au nom de la République, 700 roubles pour remboursement des dépenses occasionnées à Moscou par l'ambassade de Trevisan. Il y trouva aussi un architecte bolonais, nommé Fioravanti Aristote, qui, alors appelé par Mahomet II pour construire à Constantinople le palais du Sultan, préféra cependant se rendre en Russie, à condition qu'on lui donnerait dix roubles d'appointement ou à peu près deux livres d'argent par mois. Arrivé à Moscou, — c'est toujours Karamsin qui parle, — Aristote examina les ruines de la nouvelle église du Kremlin; il loua le fini du travail; mais ayant reconnu que la chaux avait peu de consistance et que la pierre était trop tendre, il se décida à construire les voûtes en pierres de taille. Il fit un voyage à Vladimir, pour visiter l'ancienne cathédrale, qu'il admira comme un chef-d'œuvre de l'art. Il donna la mesure des briques à employer pour l'édifice, enseigna la manière de les cuire, de gâcher la chaux, et découvrit une très bonne terre glaise au delà du couvent d'Andronief. Au moyen d'un bélier, machine jusqu'alors inconnue aux Moscovites, il mina les murs de l'église du Kremlin, restés après sa chute. Enfin il creusa de nouveaux fondements et construisit la basilique de

1. « E fatto di legnami, cosi il castello come il resto della detta terra. » (Contarini, *Viaggi fatti da Venetia alla Tana, in Persia, India et in Constantinopoli*, fol. 89. Venise, 1545.)

l'Assomption, ce monument superbe qui nous reste encore de l'architecture gréco-italienne du XVe siècle, objet d'admiration pour les contemporains, et digne des éloges des artistes modernes, tant sous le rapport de la solidité des fondements, que sous celui de la proportion et de la majesté. Cette église, bâtie dans l'espace de quatre ans, fut consacrée le 12 août 1479, par le métropolitain Géronce, assisté du haut clergé. »



LA CATHÉDRALE DE L'ASSOMPTION, A MOSCOU.

Quelques mots, avant d'étudier la cathédrale de l'Assomption, sur son architecte, représentant précoce des arts et de l'industrie de l'Italie dans ces contrées lointaines.

Lorsque le Sénat vénitien désigna Aristotale Fioravante au choix du tsar, l'artiste bolonais était déjà connu par de nombreux travaux, dont on trouvera la liste dans mon *Histoire de l'Art pendant la Renaissance*[1]. Fioravante, comme on l'a vu, se mit en route en 1475. Il

1. Voy. sur la filiation Fioravante, *Gazette*, 3e période, t. VIII, p. 279.

emmenait avec lui son fils Andrea et un jeune homme nommé Pietro.

De 1475 à 1479, comme il vient d'être dit, Fioravante éleva la cathédrale de l'Assomption (*Ouspienski-Sobor*), dans laquelle ce champion de la Renaissance s'assujettit, avec une rare souplesse, aux formes de l'architecture byzantine. A mon avis, aucun exemple n'est plus digne d'être médité par les historiens de l'art : il leur apprendra que, parce que tel ou tel monument est construit dans le style national, ce monument n'a pas forcément pour auteur un artiste indigène. Que de cas où les étrangers se sont vus forcés d'adopter, comme Fioravante, le style de leurs hôtes!

La cathédrale de l'Assomption, qui sert aujourd'hui encore au couronnement des tsars, occupe à peu près le centre du Kremlin. Elle s'annonce au dehors par une grande coupole haute de 42 mètres, flanquée de quatre petites. L'édifice a 50 archines de long sur 35 de large et 55 de haut, du sol au sommet de la plus haute coupole. Les murs sont reliés par des crampons de fer. Les voûtes, primitivement de la largeur d'une brique, ont été reconstruites en ogives, en 1626, en même temps qu'on élevait des contreforts aux quatre angles extérieurs.

Malgré des mutilations et des restaurations sans nombre (en 1493, à la suite d'un incendie, en 1612, 1682, 1737, 1882, etc.), la cathédrale de l'Assomption fut toujours rétablie dans son état primitif. Aussi pouvons-nous la considérer comme un spécimen authentique de l'architecture byzantino-italienne, telle que l'entendait Fioravante.

A l'intérieur, d'après l'analyse de Schnaase, l'impression est tout à fait celle d'une église byzantine. A l'extérieur, on reconnaît les influences occidentales. Le rez-de-chaussée montre de fausses arcades dont les colonnettes reposent sur des consoles et sont munies, comme dans le style roman, de tailloirs et de bagues sur les colonnes. La Renaissance italienne se manifeste dans la composition des piliers, des pilastres ainsi que de l'abside, et dans un sentiment plus juste des hauteurs [1]. J'ajouterai que les grandes arcades de l'extérieur avec leurs tympans rappellent les modèles vénitiens.

Écoutons à son tour Théophile Gautier, toujours si précis en ses observations : « La cathédrale actuelle date seulement du xve siècle, malgré ses airs byzantins et son aspect archaïque. On est surpris d'apprendre qu'elle est l'œuvre de Fioravanti, architecte bolonais,

1. *Geschichte der bildenden Künste,* t. III, p. 353-355.

que les Russes nomment Aristotele, peut-être à cause de son grand savoir. L'idée qui se présenterait serait celle d'un architecte grec appelé de Constantinople, la tête toute remplie encore de Sainte-



LA CATHÉDRALE DE SAINT-BASILE (1554), A MOSCOU.

Sophie et des types de l'architecture gréco-orientale. L'Assomption est presque carrée, et ses grands murs s'élèvent droits avec une fierté de jet surprenante. Quatre énormes piliers, gros comme des tours, puissants comme les colonnes du palais de Karnak, supportent la

coupole centrale posée sur un toit plat, dans le style asiatique, et flanquée de quatre coupoles plus petites [1]. »

Rien ne jure davantage avec la simplicité, toute classique, de la cathédrale de l'Assomption, que l'exubérance de la cathédrale de Saint-Basile construite en 1554 par Iwan le Terrible.

Quelques années plus tard (en 1482, d'après M. Fabricius, en 1489, d'après M. Normand, Iwan III fit démolir, à l'exception de l'étage inférieur, la cathédrale de l'Annonciation (*Blagovi echthensky*), fondée en 1291, et fit élever sur ses restes un édifice nouveau. Ce sanctuaire, dont la construction fut dirigée un instant par Solari (1491) ne fut toutefois achevé qu'en 1507, par l'architecte milanais Alevise. Brûlé en 1547, il fut reconstruit en 1554, sous Iwan le Terrible, et finalement restauré entre 1863 et 1867.

Le portail de la cathédrale de l'Annonciation contient des motifs absolument classiques : des antéfixes, des feuilles d'acanthe, des cordons de perles, des oves, des denticules, des rais de cœur, des palmettes et surtout des candélabres avec des dauphins et des trépieds, motifs si caractéristiques. L'entablement et l'ensemble de la porte ne rappellent pas moins l'arrangement familier aux architectes italiens [2].

On affirme que Fioravante traça également les plans de la cathédrale de Saint-Michel ou cathédrale des Saints-Archanges, qui ne diffère que peu de la cathédrale de l'Assomption. Ce ne fut toutefois que longtemps plus tard que le Vénitien Alevise termina cet édifice et le surmonta d'une coupole.

Le rôle de Fioravante ne se borna pas à l'architecture : en vrai encyclopédiste, il devait prouver qu'il était également familiarisé avec les arts du métal. C'est ainsi qu'il grava des matrices de monnaies (deux de ses pièces, portant, au droit, saint Georges à cheval et, au revers, l'inscription Aristoteles, sont publiées dans le mémoire de M. Malagola), et fondit, soit des canons, soit des cloches. A l'exposition polytechnique qui eut lieu à Moscou en 1872, le plus ancien canon fondu exposé, un canon en bronze, avait pour auteur l'artiste italien.

Un compatriote de Fioravante, l'orfèvre Trifone, de Cattaro en Dalmatie, résidait à Moscou en 1476 : Contarini nous apprend qu'il exécutait pour le tsar « moti belli vasi et lavori ».

1. *Voyage en Russie*, p. 275.

2. Nous en donnons ci-contre la gravure d'après les *Antiquités de l'Empire de Russie*, t. VI, pl. 38.



PORTAIL DE LA CATHÉDRALE DE L'ANNONCIATION, A MOSCOU.

Fioravante ne s'était pas fixé à Moscou sans espoir de retour : il ne cessait d'entretenir des relations avec sa patrie. Nous savons notamment qu'il envoya au duc de Milan des faucons et des gerfauts, que celui-ci payait largement avec des ducats et des étoffes. En 1479, ses concitoyens, les conservateurs de la ville de Bologne, réclamèrent son renvoi. Mais le tsar ne donna pas suite à leur demande. Plus tard, lui-même, effrayé par la justice sommaire et sanglante du grand Kniaz, médita la fuite, mais fut contraint de rester[1].

En 1476, l'ambassadeur vénitien Contarini logea pendant quelques jours dans la maison de Fioravante: cette maison, qui était fort convenable (« assai debita »), était située dans le voisinage du palais du tsar. Après 1479, on perd les traces du protagoniste de la Renaissance en Russie. Il semble être mort vers 1486.

Enchanté de l'habileté d'Aristotele Fioravante, Iwan III expédia différents ambassadeurs en Italie pour lui ramener d'autres artistes. Il fit venir, en 1484, le Friazine Antonio; puis, en 1487, le Friazine Marco Rufi. La mission confiée à ces maîtres fut la reconstruction des fortifications du Kremlin. Voici à ce sujet le récit de Karamsin : « C'est aussi à Iwan que nous devons les belles murailles et les tours de Kremlin; car celles construites sous le règne de Dmitri Donskoï avaient été ruinées, au point que notre capitale n'avait plus aucune fortification en pierre. Le 19 juillet 1485, l'Italien Antonio bâtit une tour sur la Moskva ; en 1488, il en éleva une autre qui reçut le nom de Sviblof, sous laquelle il pratiqua des souterrains; ensuite deux autres encore au-dessus des portes de Borovitsk et de Constantin; enfin une troisième à laquelle on donna le nom de Trolof. Marco construisit celle de Beklemichef. La tour de la Neglinnaïa fut construite, en 1492, par un artiste dont le nom ne nous est pas parvenu. On entoura toute la forteresse d'une muraille large et solide, et le tsar fit abattre toutes les maisons, jusqu'aux églises mêmes qui se trouvaient aux environs, fixant à cent neuf sagènes l'espace qui devait exister entre ces murs et les autres édifices de la ville. »

C'est cette muraille d'Iwan III qui subsiste encore aujourd'hui, au témoignage de Théophile Gautier, « mais souvent restaurée et refaite en maint endroit. D'épaisses couches de crépi empêchent d'ailleurs de découvrir les blessures que le temps peut y avoir faites et les

1. Pierling, *La Russie et l'Orient*, p. 125.

noires traces du grand incendie de 1812, qui du reste ne fit que lécher de ses longues flammes l'enceinte extérieure [1] ».



LA CATHÉDRALE DE SAINT-MICHEL ET DES SAINT-SARCHANGES, A MOSCOU.

Il serait intéressant de savoir quelles sont les particularités du système de fortificatien adopté dans cette vaste enceinte, et quelle

1. *Voyage en Russie*, p. 269.

part les inventions des ingénieurs militaires italiens peuvent y revendiquer. On comprendra que je me borne à signaler le problème sans essayer de le résoudre.

L'année 1490 est marquée par une nouvelle invasion italienne : on voit arriver simultanément à Moscou l'architecte milanais Pietro-Antonio, son élève, le fondeur de canons Zanantonio, l'argentier Cristoforo, avec deux élèves originaires de Rome, Jacopo et sa femme. L'Allemand Alberto de Lübeck et son élève Carlo, de passage à Milan, s'étaient joints à la caravane. Ce Pietro-Antonio, d'après une note dont je suis redevable à l'obligeance du R. P. Pierling, est certainement identique à Pietro-Antonio Solari, fils de feu noble homme Boniforte et de Giovannina de Cisate, que nous savons être mort en Russie le 22 novembre 1493 [1].

Les travaux auxquels Solari attacha son nom sont des plus considérables. En 1491, il collabora à l'achèvement de l'église de l'Annonciation. La même année il construisit au Kremlin la porte Spankoi ou porte Sainte, et la porte de Nicolas, ainsi que la tour du Sauveur. Au temps de Possevino encore, une inscription tracée sur la porte de la forteresse rappelait la part que l'artiste italien avait prise à ce travail.

Dans le domaine de l'architecture civile, l'ouvrage le plus caractéristique de Marco Rufi et de Pietro-Antonio Solari est le Palais Anguleux ou Palais à Facettes (*Granovitaya Palata*), commencé par le premier en 1487, achevé par le second en 1491 [2]. Cet édifice, situé vers le centre du Kremlin, tire son nom de l'appareil dont firent choix les deux architectes italiens : des pierres taillées à facettes, comme dans le célèbre Palais des Diamants de Ferrare [3]. Mais là ne se borne pas sa parenté avec l'Italie : la porte principale de la chambre d'Or procède évidemment d'un modèle italien. Le chambranle comprend des profils analogues à ceux des fenêtres du palais de Venise à Rome ;

1. Archives d'État de Milan; Registri ducali, n° 61, fol. 103 v°. Cf. fol. 149 v°. Le 27 janvier 1494, la veuve et les fils de Solari furent envoyés en possession de son héritage.

2. *Antiquités de l'empire de Russie*, t. VI, pl. 2. Kiprianoff, pl. 20.

3. Qu'on ne m'objecte pas que le Palais des Diamants de Ferrare ne fut commencé qu'en 1493 : ce genre d'appareil était employé en Italie longtemps auparavant. Il est facile de s'en convaincre en examinant, au Musée du Louvre, le fragment de prédelle de Gentile da Fabriano (1423). On y voit un palais dont chaque pierre est taillée à facettes.

UNE DES COURS DU KREMLIN, AVEC LE TEREM.

on y remarque des palmettes, des rais de cœur et des oves. Quant aux arabesques, elles sont traitées dans le style oriental, non dans le style classique. L'escalier rouge, qui conduit au Palais Anguleux, rappelle également les constructions de Venise ancienne. Ce qui complète la ressemblance, affirme M. Fabricius (p. 298), ce sont les lions de pierre sculptés en 1686.

Après la mort prématurée de Solari (1493), l'architecte Alevise ou Alevigo Novi de Milan vint prendre sa place (1494). Ce fut lui qui rebâtit la cathédrale de l'Annonciation. Il eut également une part importante à la construction des tours du Kremlin. Ici encore, je laisse la parole à Karamsin : « En 1492, Iwan fit abattre l'ancien palais et en construisit un nouveau sur la place d'Yaroslaf, derrière l'église de Saint-Michel-Archange. Mais il ne l'habita pas longtemps. En 1493, un violent incendie réduisit en cendres toute la ville, depuis l'église de Saint-Nicolas jusqu'à la campagne, de l'autre côté de la Moskva, et l'obligea à se transporter dans une habitation qu'il possédait sur la Yaousa. Cet événement lui donna l'idée de construire un palais en briques, qu'Alevizio commença en 1499. Des caves et des glacières profondes servirent à établir les fondements de ce somptueux bâtiment, achevé neuf ans après, et connu jusqu'à présent sous le nom de Palais du Belvédère. »

Le Belvédère (*Palais du Terem*), construit, comme on l'a vu, de 1499 à 1508, comprend deux étages inférieurs et deux étages supérieurs, ces derniers datent de 1636 seulement. Les étages inférieurs, avec leurs incrustations et leurs arcades divisées en deux par des colonnettes, ne sont pas sans analogies avec la cour du Palais ducal de Venise.

Un autre ouvrage d'Alevise, la cathédrale de Saint-Michel ou des Archanges (commencée, ce semble, par Fioravante), fut, d'après Fabricius, consacré en 1500 (d'après d'autres, la construction date de 1505-1509). L'auteur russe ajoute que ce sanctuaire est construit en style byzantin ; sa forme, rapporte-t-il, est rectangulaire, ses voûtes sont supportées par quatre piliers placés au centre, et la muraille orientale, vers laquelle se trouvent les autels, est formée par trois saillies arrondies. Les pilastres et les frontons semi-circulaires, à fond rayonné comme des coquillages, procèdent incontestablement de modèles vénitiens, notamment de l'église San-Zaccaria.

Voilà donc un fait désormais acquis à l'histoire : le *Kremlin* est pour la majeure partie l'œuvre d'artistes italiens et cet ensemble

grandiose, si longtemps admiré comme un spécimen de l'art russe, doit être inscrit à l'actif de la Renaissance.

Il serait à souhaiter qu'un archéologue ou architecte moscovite relevât les innombrables motifs italiens qui abondent dans cette vaste agglomération d'édifices : fenêtres à baldaquins, niches en forme de coquilles, incrustations, et tant d'autres emprunts faits à la Renaissance, je veux dire à l'École vénitienne. Celle-ci, en effet, qui formait comme un compromis entre l'art italien et l'art oriental, devait se prêter mieux que toute autre École à servir d'initiatrice à un Empire que tant de liens rattachaient à l'Orient.

En outre des architectes, Iwan III fit venir d'Italie des fondeurs de canons et des graveurs de monnaies.

En 1488, le Génois Paolo de Bosio ou de' Boschi fondit à Moscou un énorme canon, que l'on nomma *Tzar-Pouchka*, c'est-à-dire le roi des canons [1]. En 1490, ainsi que nous l'avons vu, un autre fondeur, Zanantonio, se fixa dans la capitale d'Iwan III en compagnie de Solari. Nous rencontrons ensuite, en 1494, un troisième fondeur, Pietro de Milan. De même, en 1504, de nombreux orfèvres, fondeurs et architectes italiens vinrent s'établir à Moscou.

Au diplomate, à l'ingénieur, à l'artiste, vint se joindre, comme de droit, le médecin, cet autre champion de la Renaissance. Mal en prit à Léon Jidovine, l'Hippocrate israélite, ramené de Venise, en 1490, par les ambassadeurs moscovites : il avait répondu sur sa tête de la guérison du tsarevitch. Celui-ci ayant succombé, le faux prophète eut la tête tranchée.

La sculpture, la peinture, les arts décoratifs de la Russie, semblent avoir complètement échappé à l'action de la Renaissance. Cette circonstance me confirme dans la conviction qu'Iwan III, en invoquant le concours des Italiens, entendait s'adresser non pas tant aux artistes qu'aux ingénieurs, aux constructeurs, aux hommes de science, en un mot. L'esthétique n'avait pas plus à voir dans les encouragements qu'il prodigua aux étrangers que dans ceux que leur prodigua deux siècles plus tard Pierre le Grand.

Le fils et successeur d'Iwan III, Vasili IV (1505-1533), continua,

1. Alizeri, *Notizie dei Professori del Disegno in Liguria*, t. VI, p. 400.

du moins pendant quelque temps, les errements de son père. Il fit poursuivre les travaux de la cathédrale de Saint-Michel ou des Saints-Archanges. Il engagea également à son service un fondeur et bombardier italien, du nom de Bartolommeo, qui fut assez heureux, lors de la défaite de Kasan, pour ramener sa bombarde [1].

Mais bientôt la barbarie et l'ignorance reprirent le dessus. Lorsque le successeur de Vasili, Iwan le Terrible (1533-1584), fit appel à des étrangers, le vent avait tourné : des artistes allemands prirent la place des artistes italiens [2].

La floraison de la Renaissance fut donc aussi hâtive en Russie qu'en Turquie. L'arbre n'avait pas eu le temps de jeter des racines : c'était bien la maison bâtie sur le sable dont parle l'Évangile.

L'exemple de la Russie nous permet de poser une loi assez curieuse; il nous apprend que la Renaissance ne pouvait prospérer que là où dominaient les éléments latins, ou plus exactement les éléments de culture latine, tels que les avait propagés l'Église catholique. Quant aux éléments ethnographiques proprement dits, ils n'ont décidément rien à voir ici : la preuve c'est que l'Allemagne, la Hollande, l'Angleterre, et jusqu'à la Scandinavie, ont accepté la Renaissance avec non moins d'empressement que les pays latins, l'Espagne, la France et l'Italie elle-même.

EUGÈNE MÜNTZ

(La suite prochainement.)

1. A. de Champeaux, *Dictionnaire des Fondeurs*, t. I, p. 79.
2. Fiorillo, *Kleine Schriften*, t. II, p. 18-19.





Lawrence pinx. — A Bertrand sc

LA PRINCESSE CLÉMENTINE DE METTERNICH

(Exposition des Cent Chefs-d'Œuvre)

LA

PRINCESSE CLÉMENTINE DE METTERNICH

PEINTURE DE LAWRENCE

GRAVÉE EN COULEURS PAR M. A. BERTRAND.



E portrait de la princesse Clémentine de Metternich a été une des peintures à sensation de la dernière Exposition des cent chefs-d'œuvre. Voici dans quels termes l'appréciait notre collaborateur, M. Paul Lefort[1] : « Nous avons à l'Exposition un merveilleux portrait de la princesse Clémentine de Metternich, où l'élégante et gracile personne est représentée en Hébé. Vêtue d'une gaze légère qui laisse à découvert les bras et l'épaule gauche, dont les carnations délicatement nacrées sont peintes à ravir, la jeune Hébé semble élever en l'air un objet quelconque dans le but visible d'agacer un aigle qui voudrait sans doute s'en emparer. C'est bien là une allégorie dans le goût du temps, d'intention fine et malicieuse ; mais que l'on n'est guère tenté de plaindre l'oiseau du maître des dieux d'être ainsi lutiné !

« Un peu maniérée dans la sveltesse de sa pose, cette coquette Hébé, exécutée avec une exquise légèreté de pinceau, s'enlève en clair sur un ciel bleu d'outremer. Nous ne savons pas si ce portrait a été ressemblant, mais on peut toujours soupçonner que le modèle devait être aussi gracieux et joli que spirituel. »

1. Voyez *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. VIII, p. 47.

Mme la princesse de Metternich, qui a bien voulu nous autoriser à graver ce portrait, a eu l'extrême obligeance de nous communiquer quelques renseignements sur le modèle et sur les circonstances où Thomas Lawrence fut appelé à reproduire ses traits charmants.

La princesse Clémentine naquit le 30 août 1804; elle était la fille du prince de Metternich, le célèbre chancelier d'État autrichien, et de la princesse Éléonore, née comtesse de Kaunitz-Rietberg [1]. Un jour qu'elle se promenait dans Vienne, accompagnée de son institutrice, elle fut rencontrée par Lawrence qui s'y trouvait alors. Frappé de la merveilleuse beauté de la jeune fille, Lawrence se mit à la suivre, et la voyant entrer sous la porte cochère de la chancellerie d'État, il se renseigna auprès du portier.

Sans perdre une seconde il se fait introduire auprès du prince qu'il connaissait beaucoup, et à brûle-pourpoint le supplie de lui laisser peindre la beauté merveilleuse qu'il venait d'entrevoir. Le prince hésitait, ne cachant pas que le prix auquel était coté le talent de l'artiste l'effrayait un peu... Bref, Lawrence insista et le prince lui permit de faire une esquisse au crayon, remettant à plus tard l'exécution de la peinture. La princesse Clémentine posa une fois seulement. On a conservé dans sa famille le dessin de Lawrence qui est, paraît-il, un chef-d'œuvre : la ressemblance était si frappante que les hésitations du prince de Metternich ne tinrent pas contre son désir de posséder la peinture. Lawrence se mit aussitôt à l'œuvre. C'était en 1819.

Le portrait était à peine terminé, quand un affreux malheur vint frapper la famille de Metternich : la princesse Clémentine succombait en quelques jours à une maladie de poitrine. Le tableau, que Lawrence avait emporté en Angleterre pour en terminer les détails, tels que l'aigle et les fonds, arriva à Vienne la veille de sa mort qui eut lieu le 6 mai 1820. Avant de mourir, la malheureuse enfant demanda à voir son portrait; après l'avoir longuement contemplé, elle voulut qu'on lui apportât un miroir, mais après y avoir jeté un regard, elle le laissa retomber aussitôt en s'écriant : « Mon Dieu ! que je suis changée ! » La pauvre Hébé succombait à l'âge de 16 ans; le monde ne l'aura connue sous d'autres traits que ceux de la déesse de la Jeunesse que la nature lui avait donnés et qui revivront éternellement dans la peinture de Lawrence.

1. M. le prince de Metternich, ambassadeur d'Autriche à Paris, de 1859 à 1871, est le frère de la princesse Clémentine : mais il est né du second mariage du chancelier d'État.

+

L'œuvre de Lawrence est de celles qui, à son époque, eussent été certainement reproduites par la gravure en couleurs si le tableau avait été accessible; autorisée à le graver, la *Gazette* a pensé qu'il fallait essayer de faire revivre des procédés depuis longtemps oubliés pour traduire dans la langue du temps la peinture légère, brillante et volontairement superficielle du maître anglais. Nous avons fait appel à M. A. Bertrand qui joint à ses qualités d'artiste graveur une connaissance approfondie de l'outillage spécial, des procédés de gravure et d'impression au moyen desquels il est possible de mener à bien un travail réputé avec raison comme étant des plus difficiles.

L'estampe en couleurs que nous publions d'après le tableau de Lawrence, a été gravée à la roulette sur trois planches de cuivre. La photographie n'y joue aucun rôle et il n'y a pas une seule retouche à la main; tous les tons sont obtenus directement de l'impression successive de trois planches où sont gravées séparément les trois couleurs dites primitives : le bleu, le jaune et le rouge. M. Bertrand, par la sûreté de son modelé des couleurs et la connaissance qu'il a des effets produits par le mélange ou la juxtaposition des tons francs, a obtenu les colorations les plus variées et les plus inattendues. Pour bien apprécier son œuvre, il faudrait avoir sous les yeux des épreuves monochromes de chaque couleur employée : on a peine à comprendre, en examinant séparément chacune d'elles, que la superposition des tons sur une feuille de papier puisse engendrer une image définitive où ne subsiste dans sa tonalité exacte aucune des couleurs employées par l'imprimeur.

Les difficultés de tirage ne sont pas considérables, sans quoi une revue comme la *Gazette* parviendrait malaisément à établir le nombre d'épreuves qui lui sont nécessaires ; mais le choix des encres de couleur et leur emploi compliquent singulièrement la tâche de l'imprimeur. Les hommes du métier se rendront compte des obstacles surmontés en voyant à quel résultat on peut atteindre avec un nombre aussi restreint de cuivres gravés. Les anciens qui ont laissé des merveilles dans l'estampe en couleurs, employaient un grand nombre de planches; je ne parle pas des impressions « à la poupée », où il n'y a qu'une planche sur laquelle tous les tons sont appliqués à

la main pour être imprimés d'un seul coup : c'est bien de l'impression en couleurs, mais c'est surtout du coloriage que l'on pourrait aussi bien mettre sur chaque épreuve tirée en noir sur la planche. Ici point d'artifice d'aucun genre; l'impression reste dans son rôle qui est de rendre visible le travail du graveur, sans qu'il y ait besoin de s'en remettre au goût de l'imprimeur.

La *Gazette* ne s'en tiendra pas à cet essai : M. A. Bertrand, à qui nous devons cette charmante transcription du tableau de Lawrence, grave en ce moment diverses planches, notamment d'après Isabey, que nous publierons prochainement.

ALFRED DE LOSTALOT.



L'EXPOSITION D'ART RÉTROSPECTIF
DE MADRID

(PREMIER ARTICLE.)



OICI une exposition qui fait réellement honneur à toutes les personnes qui l'ont organisée. C'est la première fois que l'on a pu réunir en Espagne une si grande quantité d'objets, dont beaucoup présentent la plus haute valeur artistique. Nombreux sont les manuscrits et les peintures vus pour la première fois par le public. Quant aux pièces d'orfèvrerie, aux tapisseries et aux émaux, l'existence de la plupart d'entre eux était, jusqu'ici, presque inconnue. D'ailleurs tout le monde a concouru à la réussite de cette exposition. L'État a fait sortir des magasins du Palais-Royal de Madrid d'admirables séries de tapisseries du xve siècle, flamandes et françaises. Le monastère de l'Escurial a envoyé des manuscrits précieux. Le Musée Archéologique et la Bibliothèque Nationale de Madrid ont choisi les premières pièces de leurs magnifiques collections. Les églises et les couvents se sont dépouillés provisoirement d'une partie de leurs richesses. De nombreux amateurs, parmi lesquels M. le comte de Valencia, ont mis à la disposition du comité leurs plus beaux objets. C'est grâce à ce généreux désintéressement qu'a pu être réuni un ensemble de trésors archéologiques, tel qu'on n'en avait jamais vu à Madrid. Aussi ce fut-il une fort agréable surprise

pour les étrangers qui, comme nous, s'étaient rendus à Madrid pour l'Exposition d'art rétrospectif. Ajoutons aussi qu'elle est particulièrement intéressante pour nous, par l'importance de quelques pièces d'origine française qu'on ne croyait guère y rencontrer. Les principaux organisateurs de cette exposition n'ont rien négligé pour en faciliter à leurs hôtes étrangers l'accès et l'étude. Je dois tout particulièrement citer ici les noms de M. le R. P. Fitta, administrateur général, M. Catalina y Garcia, M. le comte de Valencia, l'éminent conservateur de l'Armeria Real, M. Rada y Delgado, directeur du Musée Archéologique, M. le général Noguès, M. le commandant Herrera, M. Minguez, etc.

L'Exposition d'Art rétrospectif ne forme qu'une des sections des nombreuses expositions historiques organisées au Nouveau Musée à l'occasion des fêtes de la découverte du Nouveau Monde.

Dans le somptueux monument qui, sous le nom général de Musée Archéologique, doit réunir l'ancien Musée Archéologique, la Bibliothèque Nationale, le Musée de Peinture moderne, le Musée d'Ethnographie et le Cabinet numismatique, on avait réservé le rez-de-chaussée à la section préhistorique et ethnographique, où les différents États d'Amérique avaient envoyé des spécimens de la civilisation américaine antérieure à la conquête européenne. Le premier étage était entièrement consacré à l'Exposition d'Art rétrospectif. Nous ne saurions trop louer la bonne organisation de toutes ces salles, d'ailleurs admirablement disposées pour mettre en valeur les collections qui y seront placées dans la suite. Nous allons successivement passer en revue les diverses séries d'objets d'art s'y trouvant actuellement réunies.

PEINTURES.

Nombreuses sont les anciennes peintures espagnoles des écoles primitives. Deux salles sont décorées de diptyques et de triptyques, peints sur bois, la plupart sur fond d'or. Quoique toutes ces figures de saints et de saintes aient une certaine dureté, un style un peu sauvage, elles ne manquent pas de caractère. Beaucoup rappellent une influence flamande. Cet ensemble est fort curieux au point de vue de l'histoire de la peinture en Espagne, mais cette réunion est loin d'être aussi intéressante que les quelques peintures qui se trouvent dispersées dans toutes les autres salles.

Le portrait d'Isabelle la Catholique, appartenant à M. le comte de Valencia, est une pièce fort importante au point de vue historique. Peint sur bois, il représente le buste de la reine, tournée à droite, la tête couverte d'un bonnet; au-dessous, une longue inscription rappelle les succès de ses entreprises. Un second portrait de la reine se voit dans la vitrine de M. le général Nogués, non loin du précédent. Un troisième, où la reine est peinte également en buste (Collection du Palais Royal), se trouve à côté d'un grand panneau



PORTRAIT D'ISABELLE LA CATHOLIQUE.

(Collection de M. le comte de Valencia.)

représentant une figure de Sibylle debout, dans un encadrement architectural, merveilleuse peinture qui, d'après l'opinion de M. Hymans, serait de la manière de Lambert Lombard, le peintre attitré de Philippe II.

Parmi les pièces exposées par le Musée Archéologique, je dois particulièrement mentionner une peinture sur bois du commencement du xv° siècle, qui, malgré son origine espagnole, a un caractère flamand très prononcé. Dieu le Père tient le Christ sur ses genoux. Au-dessus, la colombe du Saint-Esprit, en bas des nuages. Cette représentation de la Trinité a dû faire partie d'un diptyque, car l'on voit sur l'un des côtés du cadre la place de charnières.

Un triptyque du XVe siècle de grande dimension (les volets ont 2m,70 de hauteur), exposé par le couvent de Tordesillas (Vieille-Castille) où fut enfermée Jeanne la Folle, est un curieux exemple de la réunion de sculptures sur bois et de peintures. Le centre est composé entièrement de sujets en bois sculpté, appliqués sur le fond. La Crucifixion domine les autres scènes de la vie du Christ, le Christ à la colonne, la mise au tombeau, le Christ sortant du tombeau, etc. Au-dessus de ces groupes de figures, des arcatures gothiques finement exécutées. Les deux volets de ce monument, chacun formé de deux parties, sont peints et représentent l'Annonciation, la Visitation, la Naissance du Christ, l'Adoration des Mages, etc. Le portrait du donateur à genoux, est sur l'un des volets. Les sculptures sont bien flamandes. Nous n'en dirons pas autant des peintures qui, bien que fortement influencées par l'art du Nord, nous paraissent devoir être attribuées à un des représentants d'une école espagnole du XVe siècle.

Dans la belle collection de M. le comte de Valencia se trouve un très remarquable portrait du célèbre poète Francisco de Quevedo, œuvre d'un grand caractère. Deux portraits de premier ordre, ceux du duc et de la duchesse de Villa-Hermosa, ne sauraient être passés sous silence. Fort peu connus, ils appartiennent à la première manière de Velasquez. De ce maître on peut admirer encore deux portraits : ceux de Philippe IV et de sa femme, provenant des collections royales, ainsi qu'un petit médaillon à l'effigie du comte-duc d'Olivarès, peut-être le modèle de l'eau-forte si originale dont la *Gazette* a donné, en 1883, la reproduction. Bien que peint à l'huile, il ressemble à une miniature, tant la finesse du dessin est grande.

La peinture flamande est représentée par quelques pièces tout à fait remarquables. Un *Crucifiement* de Rogier Van der Weyden, peint à la détrempe, est une pièce hors ligne, tant par son grand caractère que par ses dimensions et sa bonne conservation. On doit de le voir exposé à M. le comte de Valencia qui, par une rare bonne fortune, a pu le découvrir dans les magasins de l'Escurial. C'est également de l'Escurial, que M. le comte de Valencia, dont le nom reviendra fréquemment dans ce compte rendu, a pu faire sortir un important triptyque de Jérôme Bosch, maquette de tapisseries, qui sont exposées non loin. La Création, le Triomphe de l'Église catholique et l'Enfer y sont figurés avec ce mélange de tragique et de grotesque qu'unissait avec une rare habileté cet artiste si étonnant. Des collections royales provient un *Jésus insulté* du même maître, où, d'après la tradition, il se serait représenté dans la figure du Christ.

Deux toiles du même peintre, un Repas (ancienne collection José de Madrazo) et un Saint Antoine, ont été prêtées par M. Pedro Bosch et se trouvent accrochées dans une des premières salles de l'Exposition.

Un délicieux petit triptyque, peint sur vélin, comme une véritable miniature, provient de l'Escurial. Sur le volet de droite, on voit la fuite de la Sainte Famille en Égypte ; au centre, saint Jérôme dans le désert; à côté de lui, le lion auquel il a enlevé une épine; derrière lui, le chapeau de cardinal et le manteau de pourpre; le tout au milieu d'un paysage d'une couleur des plus fraîches. Sur l'autre volet, saint Antoine de Padoue et l'enfant Jésus assis sur son livre de prières. Cette charmante peinture, d'un peintre brugeois du xv[e] siècle, est d'une rare finesse de dessin et d'un riche coloris. Les figures sont d'un excellent modelé, le saint Jérôme peut, sans hésitation, être qualifié d'œuvre magistrale. Un autre petit triptyque, qu'on a attribué à Jean van Eyck, peint sur bois, représente comme sujet principal la descente de la croix et, sur un des volets, saint François agenouillé recevant les stigmates. De Valence vient un autre petit triptyque, tout à fait dans la manière de Van der Weyden.



LA SIBYLLE ÉRYTHRÉE.

(Peinture attribuée à Lamb. Lombard.)

D'une des résidences royales a été apporté à l'Exposition, par M. le comte de Valencia, un portrait sur bois de Philippe le Bon, duc de Bourgogne, le fondateur de l'ordre de la Toison d'Or. Le duc en buste est tourné à droite ; il porte au cou le collier de son ordre, il est vêtu d'un costume noir. En haut du champ se lit l'inscription :

LE DVCK PHYLIPE
DE BOVRGVNGE

La physionomie ducale a une grande expression. L'auteur de ce portrait, qui a mis derrière l'effigie sa signature, un cloporte, est certainement un des plus habiles peintres flamands ou franco-flamands qui ont travaillé à la cour somptueuse des ducs de Bourgogne. Avant d'appartenir à la couronne d'Espagne, ce portrait avait fait partie des collections d'Isabelle Farnèse, dont il porte la marque : une fleur de lis. Quinze petites peintures des collections royales, les scènes de la Passion, sont dues à la main de l'un des meilleurs miniaturistes de l'école de Bruges de la fin du xve siècle.

Dans une des salles du rez-de-chaussée, le Portugal a exposé un certain nombre d'objets d'art, parmi lesquels on remarque deux panneaux de bois peints, dignes d'être mentionnés. Ce sont deux fragments, peints sur les deux côtés, que conserve actuellement l'église de la « Madre de Deos » de Lisbonne. Sur l'un, se voient les fiançailles du roi Jean III (1521-1557); au dos, le débarquement des reliques de sainte Aula et leur transport dans le monastère de la Madre de Deos; l'autre panneau représente une scène analogue et au dos, le « casamento » de Jean III. Ces peintures, du commencement du xvie siècle, sont des exemples fort curieux de l'école portugaise. Elles rappellent l'art flamand; d'ailleurs on sait que des artistes du Nord sont allés, au xve siècle, en Portugal. Malheureusement ces deux panneaux sont mutilés. Le roi Jean V, au xviiie siècle, les fit couper pour en faire les portes d'une armoire dans la sacristie de l'église où ils sont aujourd'hui. M. R. Ortigao, représentant du Portugal à l'Exposition de Madrid, a pu les retirer provisoirement et ainsi, peut-être, les sauver de la destruction. Le bas de chacun et les côtés ont disparu dans l'acte de vandalisme qui a présidé à leur affectation actuelle [1].

A côté des différentes peintures que nous venons de décrire, on peut encore admirer un nombre d'œuvres non moins intéressantes. Ainsi, des collections royales proviennent plusieurs portraits : celui de dona Isabelle-Claire-Eugénie, qu'on croit être de Rubens, trop restauré pour que l'on puisse juger si cette attribution est acceptable; celui de sœur Marguerite de la Cruz, fille de l'empereur Maximilien; un autre, qu'on suppose représenter dona Juana, fille de Philippe II, cette princesse est couverte de joyaux et de perles parmi lesquelles on en distingue une, célèbre sous le nom de « peregrina », que portent

1. Ces panneaux ont 83 centimètres de largeur sur 67 de hauteur.

ordinairement les reines d'Espagne sur leurs portraits. D'une assez jolie expression, cette peinture dénote une grande habileté de la part de l'artiste dont le nom se voit au bas avec la date : *Georgius en* 1573.



LE ROI DE FRANCE CHARLES VIII,
D'APRÈS UNE MINIATURE DE SON LIVRE D'HEURES
(Bibliothèque nationale de Madrid.)

Un portrait de Charles-Quint, par Juan Pantoja de la Cruz; un autre de don Sébastien, ce prince dont la vie fut si mystérieuse, jeune garçon de quatorze à quinze ans, peint par Christobal de Moralès en 1565; un autre petit portrait d'un personnage inconnu,

attribué à Albert Dürer, de l'ancienne collection d'Isabelle Farnèse, il se trouvait dans la résidence royale de « Riofrio »; et pour terminer, un tout petit portrait de Philippe II attribué à Sanchez Coello. Quand nous aurons parlé d'un Zurbaran, de la collection de M. Pedro Bosch, la Vierge avec l'enfant Jésus et saint Jean-Baptiste, nous aurons mentionné les principales peintures de l'Exposition d'Art rétrospectif de Madrid.

MANUSCRITS.

Si les peintures se trouvent en nombre respectable à l'Exposition de Madrid, les manuscrits et surtout les manuscrits enluminés les égalent, aussi bien par leur quantité que par leur richesse et leur intérêt. La Bibliothèque Nationale, l'Escurial et la Bibliothèque de l'Université ont envoyé des pièces de premier ordre, auxquelles s'est ajouté un manuscrit des plus importants, qui fait partie d'une collection particulière. Dans cet ensemble considérable nous devons signaler tout d'abord le livre d'heures de Jeanne la Folle, exposé par la Bibliothèque de S. M. Plusieurs savants ont cru que ce manuscrit a appartenu à Jeanne Enrique, femme du roi de Navarre, de Sicile et d'Aragon Jean II, et mère de Ferdinand le Catholique; mais les recherches de M. Zarco del Valle et de M. le général Noguès ont permis de donner à ce livre d'heures une identification exacte. Écrit sur vélin, il débute par un calendrier décoré de vingt-quatre petites miniatures représentant les signes du Zodiaque, les scènes des mois; soixante-douze autres, à pleines pages, l'illustrent. Des saints, des saintes, des évangélistes et des scènes de l'Écriture en sont les sujets. Trois portraits de Jeanne la Folle se voient dans le volume. Dans l'une de ces miniatures, la reine, à genoux devant la Vierge et l'enfant Jésus, est vêtue d'un brillant costume rouge; dans une autre, elle porte un costume bleu; elle est agenouillée au milieu d'une chapelle, un ange se trouve à ses côtés, un petit chien et une levrette se voient non loin; dans la dernière, la reine en prières est à côté de Ferdinand le Catholique (?); elle est entourée d'un grand nombre de personnages. A la fin de ce volume, le nom de la reine, Juana, est répété plusieurs fois dans le texte. Malgré son origine espagnole, ce manuscrit est, quant aux miniatures, tout à fait flamand; ces dernières n'auraient-elles pas été peintes par un de ces nombreux artistes du Nord qui allèrent loin de leur pays, chercher

fortune et porter à l'étranger leur art national [1]? S'il est précieux par ses enluminures, ce livre d'heures ne l'est pas moins par sa riche reliure. Au xvi[e] siècle, il a été décoré d'un véritable chef-d'œuvre d'émaillerie. Des écussons en or aux armes d'Espagne sont émaillés en bleu et en vert; le dos a été enrichi d'une décoration émaillée; des fermoirs en or également émaillés y ont été ajoutés. Ce travail nous paraît être espagnol, bien que certaines personnes l'attribuent, mais sans preuve, à l'illustre orfèvre Benvenuto Cellini. D'après une inscription latine du xviii[e] siècle, qu'on lit à l'une des pages, l'or qui a servi à la décoration des miniatures est celui qui fut pour la première fois rapporté d'Amérique. Quelle foi faut-il avoir dans cette légende, qui est appliquée à de bien nombreux manuscrits enluminés de la fin du xv[e] siècle? Avant de rentrer dans les collections royales, ce livre d'heures appartint au cardinal Théodore Trivulce, auquel il avait été donné par le roi Philippe IV en 1642. La signature de ce prélat est sur la première page.

Non moins important au point de vue artistique est le livre d'heures de Charles-Quint, prêté à l'Exposition par M. Marcial Lobès. La miniature initiale montre l'empereur à genoux, en prières, la couronne impériale en tête; sur le dos, un manteau orné de l'aigle noire à deux têtes; à terre, un casque à plumet blanc. Devant le prince, un ange. En bas de la miniature, un écusson aux armes d'Espagne et d'Autriche entouré d'un collier de l'ordre de la Toison d'Or. Le style est flamand. Il n'y a rien d'étonnant à ce que Charles-Quint ait choisi pour ce travail un de ces artistes flamands, si renommés à son époque comme enlumineurs.

Un manuscrit qui, au point de vue français, présente un intérêt hors ligne, le livre d'heures du roi Charles VIII, est exposé par la Bibliothèque Nationale de Madrid [2]. En tête, suivant l'habitude, un calendrier. Dans le corps du volume, une série de scènes religieuses peintes à pleines pages. La première miniature nous donne un portrait de Charles VIII, agenouillé à un prie-dieu couvert d'un tapis fleurdelisé, son livre d'heures est ouvert devant lui, son bonnet garni d'une petite enseigne est posé à côté; à ses pieds, un casque surmonté d'une fleur de lis. Le roi porte une armure complète sur laquelle est passée une cotte fleurdelisée; l'épée qu'il a au côté est

1. Davillier (*Recherches sur l'orfèvrerie en Espagne*, Paris, 1879) croit ces miniatures catalanes. Dans son ouvrage se trouve une gravure de la reliure émaillée.

2. Ce manuscrit a 17 centimètres de largeur sur 25 de hauteur.

peut-être la fameuse épée de Charlemagne, conservée actuellement au Musée du Louvre, reproduction un peu fantaisiste, il est vrai. Derrière le prince, son patron, saint Charlemagne, la couronne impériale en tête et le globe de l'empire dans la main gauche; son manteau est fleurdelisé et décoré d'une aigle impériale. Un dais est décoré des mêmes armoiries. En second plan, deux anges soutiennent



CHARLES DE VIANA,
D'APRÈS UNE MINIATURE DE 1480.
(Bibliothèque nationale de Madrid.)

les armes royales, deux écussons accolés sous une couronne d'où sort un casque avec lambrequins fleurdelisés, couronné et surmonté d'une fleur de lis. Le premier écusson, entouré du collier de Saint-Michel, est l'écusson royal; l'autre, écartelé d'Anjou et de Jérusalem et soutenu de l'insigne de l'ordre du Croissant, un croissant avec la devise, à double sens, LOS EN CROSAN, est l'écusson du roi René et de son neveu Charles du Maine, des biens desquels avait en partie

hérité Louis XI. A la dernière page, la fin de prières en vers, composées pour le roi et se terminant par la strophe suivante :

— A saint Jehan l'Évangeliste —
Filz de Dieu, cueur de Divinité,
Roy des parfaitz par ta virginité,
Dieu t'a esleu et fait de Marie filz,
Requerez luy par la grant charité,
Qu'à tous pechés le pecheur soit quitté,
Et garde de mal Charles filz de Loys
Amen.



CHARLES DE VIANA,
D'APRÈS UNE GRAVURE SUR CUIVRE DU XVe SIÈCLE.
(Bibliothèque Nationale de Madrid.)

Au milieu de la décoration d'ornements et de fleurs qui entoure ces vers, le miniaturiste a placé le poète à genoux, son bonnet à côté de lui. Pour qu'il n'y eut pas d'erreur sur l'identification du personnage, il a inscrit dans un listel au-dessus de sa tête, le mot : LACTEVR (l'auteur des vers). La dernière miniature qui décore ce volume et qui se trouve faire pendant à cette curieuse page, nous montre un Crucifiement exécuté dans une couleur vive et claire.

De tous les portraits qui ont conservé les traits de Charles VIII, celui-ci est certainement le plus singulier. Si le patron du roi, saint Charlemagne, ne se voyait pas à côté de lui et si le dernier vers du livre d'heures ne donnait pas son nom, on serait porté à croire que le personnage agenouillé est Louis XII, car rien dans la physionomie ne rappelle la belle médaille de Nicolas de Florence et plusieurs autres médailles italiennes, pas plus d'ailleurs le buste du Musée National de Florence. On ne peut pas parler ici des portraits de pure convention, comme ceux de la tapisserie de Bruges (Mariage de Charles VIII et d'Anne) du livre de tournois du seigneur de Gruthuyse, au commencement duquel on voit ce personnage offrant au roi son ouvrage[1]. Les dessins de Gaignières sont de peu d'intérêt au point de vue de la critique iconographique.

Sur tous les portraits de la première catégorie, le roi est très reconnaissable à la dimension de son nez. Dans le livre d'heures, il en est tout autrement. Deux portraits, œuvres d'artistes français, s'en rapprocheraient un peu plus : le buste de la médaille offerte à Anne de Bretagne par la ville de Lyon en 1494 et une petite peinture française du xv[e] siècle que M. H. Bouchot a découverte dans une reliure d'un manuscrit de la Bibliothèque Nationale, et qui est peinte sur un des ais, cachée par un panneau à coulisse[2]. Quel est le véritable portrait de Charles VIII? Le document que nous signalons ici complique plutôt ce problème qu'il ne l'éclaircit. Les miniatures de ce volume sont, ainsi que nous l'avons dit, purement françaises. Un enlumineur fort habile a seul pu donner tant d'expression à la figure royale et composer si harmonieusement tous les sujets qui illustrent ce manuscrit. Un caractère très net permet de proposer un nom d'artiste. Toutes les figures de femmes sont peintes, d'un genre un peu conventionnel, avec ces blancs et ces roses qui si sont caractéristiques dans le célèbre livre d'heures d'Anne de Bretagne. La manière de composer les sujets est la même dans l'un et dans l'autre. On sait que c'est Jean Bourdichon, l'un des plus célèbres miniaturistes français, qui décora le livre d'heures d'Anne de Bretagne. N'a-t-il pas été chargé du même travail pour celui de Charles VIII? Ajoutons qu'il avait déjà peint sur un triptyque le roi avec son saint patron. Cette peinture est aujourd'hui perdue. Qui sait si son auteur ne s'en était pas inspiré pour la première minia

1. *Bibliothèque Nationale*, ms. fr. 2592.
2. Ms. lat. 1190.

ture du livre d'heures que l'on admire à l'Exposition? En tout cas, si toute la série de ces petites scènes ne sont pas dues au pinceau si délicat de Jean Bourdichon, elles semblent avoir été peintes sous sa direction et par un de ses élèves des plus habiles.

Parmi les nombreux manuscrits de la Bibliothèque de l'Université on en distingue un qui présente une décoration enluminée en grisailles rappelant d'une façon très frappante ces œuvres d'Alexandre Benning, qu'a fait connaître récemment dans la *Gazette des Beaux-Arts* M. Paul Durrieu.

Nous ne saurions passer sous silence un Plaute d'origine florentine (xve siècle) à la Bibliothèque Nationale de Madrid. En tête, une délicieuse peinture, Hercule dans son berceau étouffant les serpents envoyés par Junon contre lui. Il est entouré de plusieurs personnages qui sont d'une étonnante finesse d'exécution et dénotent la main d'un artiste fort habile. De la même bibliothèque, un volume des « canzoni » de Pétrarque de la même époque, qui semble être napolitain. On y voit le portrait du poète, portrait que nous avons reproduit au commencement de cet article. Il serait trop long d'énumérer ici les somptueux manuscrits exposés par la Bibliothèque de l'Escurial et par celle du Palais, presque tous sont enrichis de miniatures, de lettrines, de fleurs et d'ornements délicatement exécutés. A citer un manuscrit français du xve siècle, le *Jouvencel* de Jean de Bueil, le « Devocionario » du roi Philippe II, le livre d'heures de la reine Isabelle la Catholique, manuscrit en vélin, à nombreuses miniatures, dont la reliure ornée de nielles porte les armes d'Espagne telles qu'elles étaient blasonnées avant la prise de Grenade; un manuscrit florentin (xve siècle) des églogues de Virgile. Pour terminer, nous devons mentionner une œuvre de calligraphie française, un missel solennel signé : *N. Jarry scripsit anno 1641.*

GRAVURES.

Presque toutes les gravures exposées sont d'origine étrangère. On sait que parmi les arts du dessin, celui de la gravure a été peu cultivé en Espagne. Deux pièces cependant, d'une origine espagnole certaine, méritent à cause de leur rareté d'être signalées. D'abord une grande composition religieuse tirée sur une planche en bois dont la date 1488 se voit au bas. La seconde est certainement la plus intéressante. C'est l'épreuve, unique jusqu'à présent, d'une gravure sur

cuivre du XVe siècle; pièce qui, si elle est authentique, se trouve être la plus ancienne obtenue à l'aide de ce procédé en Espagne. Charles d'Aragon, prince de Viana (mort en 1461) guérit une jeune fille des écrouelles. Sur une banderole que ce personnage tient de la main gauche, sa devise : *Qui se humiliat exaltabitur*. En haut de la gravure, deux écussons : dans l'un on distingue les armes de Navarre, celles de la mère de Charles de Viana. Jean d'Aragon, son père, avait épousé Blanche de Navarre. Le portrait en miniature du prince



LA FLAGELLATION,

ÉMAIL TRANSLUCIDE ITALIEN, DU XVe SIÈCLE.

(Collection de M. le comte de Valencia.)

de Viana se voit dans un recueil de lettres de don Fernand de Bolea, écrit en 1480 (Bibl. Nat. de Madrid). Ce manuscrit, exposé dans une vitrine non loin de la gravure, permet de se rendre compte que l'une des deux œuvres a été inspirée de l'autre. Dans la miniature, le prince est debout, les pieds posés sur un lévrier; il est appuyé sur son épée; il porte le collier de l'ordre du Griffon; sur une banderole qu'il tient de la main droite, la devise répétée deux fois : *Pacientia opus perfectum habet,* et son nom : *Karolus.* La devise de la gravure : *Qui se humiliat exaltabitur*, est inscrite sur

une autre banderole au bas de la miniature ; un écusson à ses armes et deux devises françaises se voient dans le champ : *Bonne foy*, près du



LA DESCENTE DE CROIX,

ÉMAIL TRANSLUCIDE ITALIEN, DU XVe SIÈCLE.

(Collection de M. le comte de Valencia.)

lévrier et le mot : *Ay*, accompagnant trois arcs de cercle enlacés de chaque côté de la figure. Le même mot se trouve sur la belle harpe d'ivoire donnée récemment au Musée du Louvre par Mme la marquise Arconati. On distingue aussi deux branches de châtaignier, emblème de Charles III de Navarre, aïeul de Charles de Viana [1].

1. La gravure et la miniature ont été déjà publiées par V. Carderera (*Iconografia española*, Madrid, 1855-64, t. II, pl. 47). D'après cet auteur, il existerait un dessin analogue à l'estampe, qui aurait servi de modèle à un petit retable.

ÉMAUX.

L'Exposition n'est pas très riche en émaux. Il n'y en a qu'un petit nombre digne d'être signalés. Du Musée archéologique, un disque d'argent décoré d'émail translucide sur relief (XVe siècle), la mort de la Vierge. Une légende circulaire : † ASSVMPTA. EST. MARIA. IN. CELVM. GAVDENT. ANGELI. ESTO. FORTIS. Peu d'émail reste encore sur cette plaque, dont on voit tout le travail de gravure qui précéda la décoration. Des mêmes collections, une série de plaques de cuivre émaillées d'une fort mauvaise facture, œuvres d'un atelier limousin du XVIe siècle.

La collection de M. le comte de Valencia comprend à elle seule plus d'émaux importants que toute l'Exposition. Il faut tout d'abord en mentionner deux, extrêmement précieux, d'origine italienne (XVe siècle). Ce sont deux disques entourés d'une bordure d'orfèvrerie et réunis par une charnière; en haut de l'un d'eux, un anneau de suspension. L'un de ces ronds représente d'un côté, en émail translucide, la *Flagellation*, et au revers le baiser de Judas et saint Pierre s'apprêtant à couper l'oreille de Malchus; sur l'autre, la *Descente de Croix*, également en émail translucide; au revers, on a adapté une crucifixion sculptée sur nacre. Dans la même vitrine se voit une jolie châsse française du XIIe siècle en émail de Limoges, un petit tableau de la Vierge, de l'atelier des Pénicaud; un triptyque de la même époque est placé tout à côté.

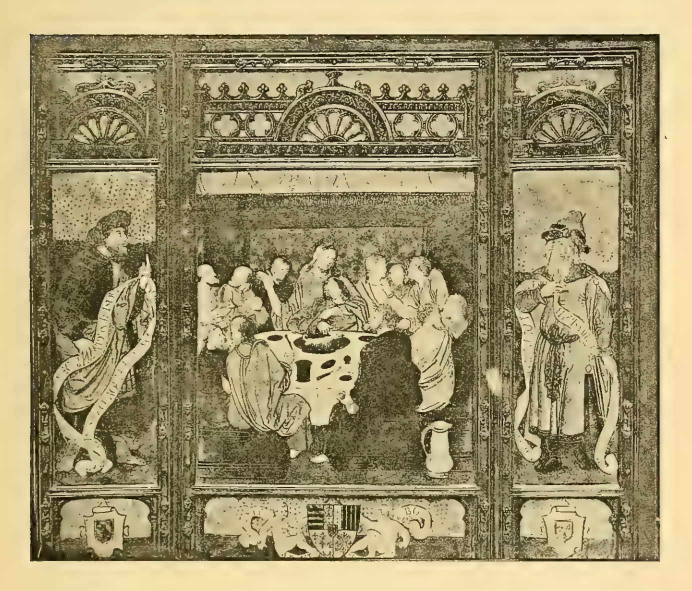
Deux autres pièces de cette belle collection méritent d'attirer particulièrement l'attention. D'abord un petit émail [1] limousin, daté 1537 et signé P. R. (Pierre Raymond), offrant la scène du Bon pasteur qui distribue des houlettes à des bergers. Des légendes en vers sont inscrites dans deux cartouches en haut de cette composition :

ENTRE VOVS GRATIEVX. PASTEVRS
ICI IE DONNE CES HOVLLETTES
DEFENDES BIEN MES BREBIETES
DES OVRS ET LOVPS DEVORATEVRS
INCESSAVLMENT. SONT. VIACTEVRS
TANT IOVR QUE NVYCT LEVR FONT LA GVERRE
POVRTANT CHASCVN CES BREBIS SERRE
VEILLEZ Y CONME BONS RECTEVRS

1. Il a 10 centimètres de largeur sur 13 centimètres de hauteur.

SOYEZ LOYAVLX PREDICATEVRS
MOVSTRES LEVR DROICT CHEMIN TE (pour et) VOYE
QUE NVL DE VOVS NE SE FOVRVOYE
SOYES DES MAVLX REFFORMATEVRS 1537, P. R.

La seconde pièce est, il nous semble, une des plus remarquables de l'Exposition. C'est un triptyque français en émail du milieu du



LA CÈNE, TRIPTYQUE EN ÉMAIL DE LIMOGES (XVIe SIÈCLE).

(Collection de M. le comte de Valencia.)

XVIe siècle. Le sujet central, la Cène, est du plus beau caractère. Un écusson se voit au bas, il est aux armes de Lorraine avec tous ses quartiers et est soutenu par deux petits génies qui tiennent une banderole chargée de la devise : TE. STANTE. VIREBO. Au bas de chaque volet un petit écusson, l'un aux armes de Lorraine, l'autre aux armes de France. La présence de ces écussons de France et de Lorraine, réunis sur cet émail, fait penser qu'il a bien pu être exécuté lors d'un mariage. On sait qu'en 1559 Charles III de Lorraine épousa Claude de France. Ce beau triptyque n'est-il pas un cadeau offert

par quelque grand personnage à l'occasion de cette union? La devise cependant semble s'opposer à l'attribution que nous proposons, car, jusqu'à présent elle n'a été attribuée qu'au célèbre cardinal Charles de Lorraine, archevêque de Reims.

Cette pièce capitale pour l'histoire de l'émaillerie en France est d'un éclat de couleur très vif et d'une conservation remarquable. Le dessin est excellent et rappelle tout à fait la manière de Léonard Limousin. Il n'y aurait d'ailleurs rien d'étonnant à ce que, pour une pièce de cette importance, on se fût adressé à un artiste si justement célèbre à son époque. L'écusson aux armes complètes de Lorraine est assez incorrectement dessiné, ce qui d'ailleurs est fréquent sur les émaux du XVIe siècle. Ainsi l'émailleur a-t-il remplacé, dans le petit écusson posé sur le grand, la bande chargée de trois alérions (Lorraine) par une aigle éployée.

A citer encore deux très jolies petites burettes en émail de Limoges avec leur plateau peintes par Jacques Landin. Les mots EX VOTO, précédés des initiales de l'émailleur, sont inscrits en lettres dorées sur le plateau. Les armoiries qui les accompagnent prouvent que ces trois pièces ont dû être offertes à une église par un seigneur et une dame. Ces trois pièces sont actuellement conservées dans le trésor de l'église de Saragosse.

Nous aurons occasion plusieurs fois, dans la suite de ce compte rendu, de parler d'émaux, mais ils ne font qu'entrer dans la décoration de pièces d'orfèvrerie. Comme nous avons cité plus haut une plaque de reliure émaillée, nous ne saurions passer sous silence la riche reliure en velours rouge, avec coins et ornements en vermeil, d'un office espagnol de la Vierge (XVIe siècle); au milieu de chacun des plats, deux émaux translucides. Ce manuscrit, avant d'entrer à la Bibliothèque Nationale de Madrid, avait appartenu à l'archevêque de Tolède, Zelada.

F. MAZEROLLE.

(*La suite prochainement.*)



REMBRANDT

D'APRÈS UN LIVRE NOUVEAU[1]



Il est des génies complexes et magnifiques que la critique interrogera sans cesse, sans jamais avoir dit autour d'eux son dernier mot.

1. *Rembrandt, sa Vie, son Œuvre et son Temps*, par Émile Michel, de l'Institut. Paris, 1893, Hachette et Cie, 1 vol. gr. in-8° de 632 pages, contenant 249 photogravures tirées dans le texte avec teintes, 10 gravures en noir, 42 fac-similés de dessins tirés en typographie polychrome, 40 héliogravures en taille-douce et 2 planches en phototypie polychrome. Prix, broché : 40 francs.

De l'exécution matérielle du livre, un des plus beaux ouvrages d'art de notre temps, il n'y a que des éloges à faire. Si nous avions une réserve à exprimer, elle ne porterait que sur le format, qui aurait gagné, étant donné le sujet, à être un peu agrandi ; mais ceci est l'affaire des éditeurs. Pour le reste, papier, impression, gravure, cela approche de la perfection. Rembrandt a été son propre illustrateur, et quel illustrateur ! C'est à la lumière seule, c'est-à-dire aux procédés directs de l'héliogravure, que l'auteur a demandé de traduire les œuvres du peintre de la lumière. L'intermédiaire étant supprimé, la traduction devenait aussi fidèle que possible.

L'ouvrage se termine par d'excellentes tables et un appendice comprenant les catalogues aussi complets que possible des peintures, des dessins et des eaux-fortes du maître.

Shakespeare, Molière, Beethoven, Rembrandt sont du nombre de ces porte-lumière. Nulle âme de peintre n'offre plus de problèmes émouvants que celle de Rembrandt; son œuvre est un monde, et le philosophe, le poète, l'artiste, le curieux y pourront voyager éternellement sans en découvrir les limites. Après tant d'autres, M. Émile Michel a voulu aborder le monstre, d'autres viendront après lui, et d'autres encore; déjà on annonce une publication allemande, plus vaste, tout au moins, par son format et ses reproductions : celle de M. Bode. Mais le livre de M. Michel est un monument, et la gloire du grandissime maître ne saurait être célébrée en des accents plus justes et plus émus, sa vie racontée par un historien plus exact et mieux informé, ses œuvres jugées avec un goût plus sûr, plus net et plus impartial.

* * *

Le propre de ces génies tourmentés et inquiets, qui jalonnent les étapes de l'humanité, c'est de montrer leur vie, leurs goûts, leurs qualités et leurs défaillances en harmonie étroite avec les productions de leur esprit; de là le souci religieux de la postérité à recueillir les moindres indices de leur biographie. L'histoire de l'homme devient le commentaire le plus certain de l'œuvre; la connaissance du drame intérieur, grâce à la sincérité native de tels tempéraments, explique, mieux que les plus subtiles analyses, les violences, les audaces, les inégalités et aussi les fulgurantes trouvailles de ces natures extraordinaires, qui sont la gloire du genre humain tout entier. Il était cependant dans l'ordre naturel des choses que, de ces génies novateurs, hardiment en avance sur les idées de leur temps, les contemporains aient eu moins cure que de telle médiocrité encombrante, depuis parfaitement oubliée. Que d'efforts pour dégager par lambeaux la vérité vraie sur Dante, sur Shakespeare, sur Cervantès, sur Molière, et combien encore restent insuffisantes les informations qui nous les font connaître!

Pour Rembrandt, fort heureusement, notre curiosité est aujourd'hui à peu près satisfaite. Grâce au soin que l'artiste a pris de se représenter par la peinture, le dessin et la gravure, à toutes les époques de sa vie et dans ses occupations journalières, même de représenter ceux qui lui étaient chers ou avec lesquels il se trouvait en relations familières, grâce aux patients efforts de la critique, grâce surtout à la lumière d'ensemble qu'a jetée sur tout cela le beau livre de M. Michel, nous pouvons pénétrer dans l'intimité du maître;

nous connaissons sa vie, ses pensées, les tourments de son âme, la genèse de ses œuvres. Nul, il est vrai, n'était plus digne d'éveiller les investigations que ce grand remueur d'idées; nul n'était plus proche de nos aspirations modernes.

Le travail de M. Michel est venu à son heure; les regards de tous les peintres sont tournés vers ce petit pays de Hollande qui,



ESQUISSE POUR LA « MARIÉE JUIVE », PAR REMBRANDT (1634).
(Cabinet de Stockholm.)

en s'affranchissant résolument des routines ambiantes, a administré une si magistrale leçon d'art et légué à ses successeurs des principes d'indépendance et de loyauté dont les conséquences demeureront infinies.

On ne saurait assez louer la conscience qui a présidé à la mise en chantier de l'ouvrage de M. Michel. C'est un livre longuement médité, auquel l'auteur s'était d'avance préparé par de nombreux voyages et la pratique assidue des œuvres rembranesques. Ainsi devrait-on faire

toujours : ne reculer devant ni peine ni temps pour réunir et ordonner les matériaux, puis écrire d'un seul jet et d'enthousiasme, en écartant de sa route toutes les préoccupations étrangères au sujet.

Avant de se clarifier au creuset de la critique, la biographie de Rembrandt avait passé par d'étranges vicissitudes. Les contemporains de l'artiste, Orlers, dans sa *Description de Leyde en* 1641, Sandrart et Samuël Van Hoogstraten se montrent singulièrement brefs et réservés, comme s'ils craignaient d'être accusés de se complaire dans le trivial. Houbraken recueille des informations un peu plus étendues, mais, aux détails véridiques, il ajoute des anecdotes plus ou moins suspectes. Campo Weyermann, Dargenville, Descamps brodent à l'envi sur ce premier thème, et les légendes les plus fausses, les plus extravagantes s'accréditent daus l'esprit public et restent articles de foi jusque vers le milieu de notre siècle. Avec Édouard Kolloff, un érudit trop oublié aujourd'hui, Scheltema, Echkoff et Van der Willigen, les études sur Rembrandt entrent dans une voie nouvelle. Puis Burger surgit qui, dans ses *Musées de Hollande*, jette un chaleureux appel à la critique. Il a le rare mérite de parler en artiste et de porter sur le peintre des *Syndics* des jugements qu'on ne saurait reprendre. Mais, comme le remarque M. Michel, l'honneur d'écrire sur Rembrandt le premier livre digne de ce nom était réservé à Vosmaer, un Hollandais, qui sut se montrer à la hauteur de la tâche que s'était proposée son patriotisme (1868-1877). Si son ouvrage contient encore de nombreuses erreurs, si le sentiment de l'art y fait souvent défaut, il a, du moins, cet avantage de faire revivre l'artiste dans son milieu et de débarrasser sa biographie des broussailles qui l'encombraient. A la suite de Vosmaer, MM. W. Bode et A. Bredius se sont appliqués à rectifier ses principales erreurs. Remaniant la notice qu'il avait publiée dans les *Graphischen Künste*, M. Bode nous donnait bientôt le remarquable travail inséré dans ses *Études sur l'Histoire de l'art hollandais* (1883), qui attirait l'attention sur la jeunesse du maître et lui restituait toute une série d'ouvrages méconnus.

En même temps, la fondation du recueil périodique *Oud Holland*, dirigé par MM. Bredius et de Rœver, imprimait aux recherches documentaires un nouvel essor. L'un des plus précieux de ces documents, découverts dans les archives locales, est, sans contredit, l'autobiographie manuscrite de Huygens trouvée récemment par M. le Dr Worp, de Groningue, dans la bibliothèque de l'Académie des sciences d'Amsterdam. Huygens avait fréquenté Rembrandt à ses débuts

et cette autobiographie contient de très curieux détails sur la période la moins connue de la vie de l'artiste. Les œuvres, parallèlement, étaient l'objet d'enquêtes passionnées. M. Bode, pour sa part, contribuait à la mise en lumière de productions nombreuses dont on avait perdu la trace et qui avaient passé le détroit dans le courant du siècle dernier. Nos lecteurs se souviennent de la campagne entreprise



LE BON SAMARITAIN, DESSIN DE REMBRANDT.

(Cabinet de Berlin.)

autour de la *Ronde de Nuit*, par les articles de M. Durand-Gréville, qui a très ingénieusement établi le bilan des dommages subis par l'œuvre fameuse. Hier c'était M. de Rœver, qui rétablissait l'état civil de la plus vaste des toiles peintes par Rembrandt, la *Conjuration de Claudius Civilis*, dont la partie centrale, dépecée, se trouve au Musée de Stockholm, sous le titre de *Conjuration de Jean Ziska*, etc., etc.

Peintures, dessins, gravures, tout est interrogé avec une ardeur passionnée. Pour les dessins, c'est la grande publication de M. Lipp-

mann, entreprise simultanément à Londres, à Paris et à Berlin, qui émerge avec son luxe et sa perfection et nous offre, par la réunion des 200 plus beaux dessins du maître, un moyen unique de comparaison. Pour les gravures, c'est toute une bibliothèque d'études techniques, de catalogues, de classifications, de monographies, depuis Gersaint, Pierre Yver, Daulby, Bartsch, Claussin, Charles Blanc, Dutuit, jusqu'à la grandiose publication en phototypie sans retouches de M. Dimitri Rovinski (Saint-Pétersbourg, in-fol., 1890), en passant



L'ENFANT ENDORMI, PAR REMBRANDT.

(Dessin de la collection Fr. Leighton.)

par les ingénieux et hardis travaux de classification et d'émondage de MM. Seymour-Haden et Middleton [1].

*
* *

Le livre de M. Michel s'ouvre par une jolie description de Leyde, la ville paisible, mollement assise sur l'un des bras du Rhin; il nous

1. Dans la retentissante controverse soulevée par M. Seymour-Haden, à propos de l'épuration de l'œuvre gravé de Rembrandt, M. Michel se rallie à une solution intermédiaire et admet comme bien fondé le retranchement d'au moins une centaine de pièces, qui s'abritent indûment sous le nom du maître. J'ai eu moi-même l'occasion de prendre parti dans cette délicate discussion (*Gazette des Beaux-Arts*, décembre 1885), mais je reconnais de bonne grâce la solidité des arguments mis en ligne par M. Michel en faveur des pièces de jeunesse, surtout aux alentours de 1630, et je crois qu'il est assez près de la vérité lorsqu'il fixe à 200 environ le nombre des pièces indiscutables. Je m'étais arrêté à 170, mais je franchis volontiers l'écart.

montre tout ce que, au début du XVIIe siècle, le jeune Rembrandt dut à ce milieu privilégié où l'on sentait en quelque sorte « battre le cœur de la Hollande », au contact de cette brillante Université où régnait le libre esprit des Saumaise, des Vossius, des Lipse, des Scaliger, des Marnix. On admet généralement que Rembrandt, le



LE VEUF, DESSIN DE REMBRANDT.

(Collection de M. Heseltine.)

cinquième des six enfants d'un meunier fort aisé, nommé Harmen Gerritsz, était né dans cette ville le 16 juillet 1606. Cette date n'est cependant rien moins que certaine. Jusqu'à découverte d'un document positif, nous devrons flotter entre 1606 et 1607.

Les Harmen ne négligèrent pas de donner à leurs enfants une éducation soignée ; le jeune Rembrandt, toutefois, ne se montra qu'élève fort médiocre. Il avait déjà ce caractère affectueux et tendre, en même temps fort sauvage, qu'il devait garder toute sa vie ; il aimait par-dessus tout les rêveries solitaires, les longues promenades dans la campagne ; les choses de l'art, l'observation de la vie

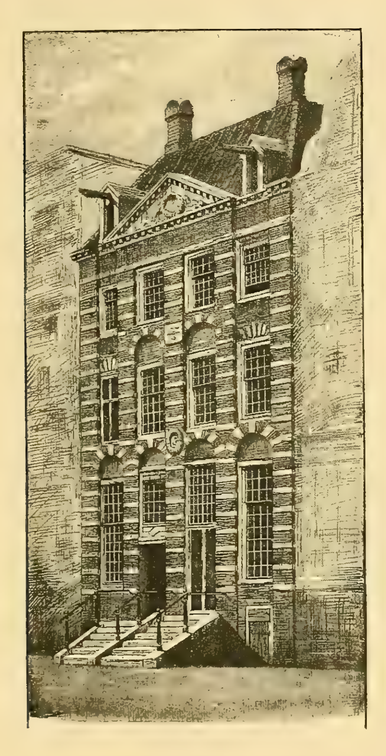
l'attiraient invinciblement. On connaît son apprentissage de trois ans dans l'atelier du bon Swanenburch, puis son entrée à Amsterdam chez Lastman, un italianisant en renom. M. Michel analyse avec finesse le rôle obscur, mais certain, de cet élève d'Elsheimer sur la formation du style de Rembrandt. Lastman, à la suite d'Elsheimer, avait donné dans ses tableaux une prédominance aux effets de lumière, avec des recherches de dégradations et de transparence dans les ombres qui n'étaient pas sans charme. De ces timides tâtonnements devait sortir un jour un Rembrandt qui sacrifierait tout au prestige souverain de la lumière. Dans cet épanouissement merveilleux du futur luminariste de la *Ronde de nuit*, les exemples du bon Lastman n'ont pas été, sans doute, quantité négligeable.

Vers le milieu de l'année 1624, Rembrandt rentrait à Leyde, « jugeant bon, dit Orlers, d'étudier et d'exercer la peinture à sa guise ». Il y retrouvait son camarade d'atelier, Jean Lievens. Des œuvres de cette première période il ne subsiste rien d'authentique. Les plus actives recherches n'ont pu jusqu'ici faire découvrir aucune œuvre antérieure à 1627, c'est-à-dire au *Saint Paul dans sa prison*, qui, de la collection Schœnborn, est passé au Musée de Stuttgart, et le *Changeur* du Musée de Berlin; ensuite vient le *Samson* de 1628, du château royal de Berlin, et deux autres compositions, la *Présentation au temple* et le *Reniement de saint Pierre*, découvertes par M. Bode. Tout cela est faible d'exécution et ne se relève que par quelques traits curieux d'observation dans les figures et des contrastes violents entre les lumières et les ombres. A ce moment, n'ayant guère de modèles sous la main, il s'exerce en peignant son propre portrait ou ceux de ses parents, poursuivant en toute liberté les expériences qu'il juge profitables à son instruction. De ce temps datent certains petits essais à l'eau-forte et quelques têtes d'étude peintes sur panneau, dont l'attribution à Rembrandt est toute récente. Telles sont les têtes qui appartiennent au Musée de Cassel, au Musée de Gotha, au Musée de La Haye, au Rijksmuseum, au Musée de Nantes, etc. Le jeune artiste se livrait, avec son camarade Lievens, à l'étude de ces effets de lumière dont on retrouve la tracé dans toutes leurs peintures et eaux-fortes, à cette époque. Gérard Dou, puis Van Vliet se mêlèrent bientôt à la réunion, et Rembrandt devint l'âme de ce petit groupe, qui avait son centre à la maison des Harmen. De 1628 à 1630, Rembrandt ne peint guère que ces petits portraits de famille, dont un grand nombre nous sont parvenus et que les patientes confrontations de MM. Bode, Bredius et Michel ont pu identifier.



LE BUTOR

C'ést ainsi que la publication du journal de Huygens a permis à M. Michel de retrouver un tableau de l'année 1630, dont on avait perdu la trace, le *Judas* qui est entre les mains de M. Haro. Diverses têtes du Musée de Cassel appartiennent à cette même année. Ce sont



LA MAISON DE REMBRANDT, DANS LA BREESTRAAT.

(État actuel.)

encore de candides études, de facture sèche et appliquée, mais toujours avec d'intéressantes recherches de lumière, déjà plus exercées.

L'année 1631 amène un pas décisif. Rembrandt est encore à Leyde. Les tableaux qui portent cette date, comme le *Saint Anastase* du Musée de Stockholm et la *Présentation au temple* du Musée de La Haye

marquent le véritable point de départ de la manière personnelle que l'artiste va développer dans ce grand centre d'art qu'était alors Amsterdam. La *Présentation* de La Haye est un panneau exquis, d'une incomparable finesse d'exécution. Au milieu d'une vaste architecture dont les perspectives mystérieuses se perdent dans la pénombre, apparaît un groupe dramatique aux vêtements éblouissants : c'est la Vierge et saint Joseph qui sont venus apporter leur offrande et consacrer au Seigneur le nouveau-né, devant le grand prêtre qui les reçoit; sur les degrés qui montent vers le sanctuaire s'échelonne une foule nombreuse; un coup de lumière centrale éclaire la scène et en ramasse l'effet; c'est le premier éclair du génie de Rembrandt, c'est tout Rembrandt en germe.

Voilà donc le jeune peintre à Amsterdam, théâtre digne de son ambition. La Venise du Nord touche à l'apogée de sa fortune, elle est un centre de vie et d'affaires unique en Europe; l'argent y afflue du monde entier; sa Bourse en est le grand marché. Les fils d'Israël y ont cherché asile, comme dans une « nouvelle Jérusalem ». Rembrandt y élira bientôt domicile en plein quartier juif, dans la Joden-Breestraat, et son œuvre gardera l'empreinte ineffaçable de cette cohabitation. Du reste, avec son sens profond de la vérité historique, son souci de tout ce qui donne à l'humanité sa vie, son accent, son expression morale, il avait compris d'instinct que dans ce milieu seul il pouvait rencontrer les types et les costumes nécessaires à la mise en œuvre de ses compositions tirées de l'Ancien et du Nouveau Testament, qui ont été, ne l'oublions pas, sa préoccupation dominante et qui occupent la place la plus large dans ses peintures, ses dessins ou ses eaux-fortes. Amsterdam, par le mouvement généreux des idées, comme par cette efflorescence unique de l'art de la peinture, avait mérité d'être appelée l'*Athènes du Nord*. M. Michel nous en trace un tableau des plus vifs et des plus justes; il nous montre les causes immédiates d'une si incomparable éclosion. Comme l'a si bien dit Fromentin, « ce peuple bourgeois, pratique, d'esprit antilatin, n'avait qu'à se proposer une chose très simple et très hardie : exiger qu'on fît son *portrait* ». C'est à cette tâche admirable que se sont voués à l'envi, les Rembrandt, les Vermeer, les Pieter de Hooch, les Steen, les Hals, les Brauwer, les Metsu, les Terborch, les Maes, les Ruysdael, les Cuyp, les Ostade.

Rembrandt était de taille à remplir toutes les données du programme.

A son arrivée à Amsterdam, il loge chez son ami Hendrick Van

Uylenborch, dont il allait bientôt épouser la cousine. Dans sa nouvelle résidence, il rencontre des facilités de travail que Leyde ne lui aurait point offertes. De l'année 1632 datent le *Portrait de Coppenol*, du Musée de Cassel, et la fameuse *Leçon d'anatomie du Dr Tulp*, de La Haye. Ce dernier tableau est capital dans l'histoire de Rembrandt. Si le peintre s'élève plus tard à une exécution affranchie de toute



LES DISCIPLES D'EMMAÜS, PAR REMBRANDT.

(Eau-forte de 1654.)

contrainte, il avait su donner, d'emblée, à cette représentation formelle de la nature, une « portée générale et d'ordre supérieur ». La *Leçon d'anatomie* pose et résout un problème d'art; elle marque l'avènement d'une poétique qui n'a plus rien à démêler avec les traditions des *italianisants*. L'Italie avait dit tout ce qu'elle avait à dire; à la suite des préoccupations littéraires du XVIe siècle, la nature reprenait ses droits et Rembrandt, à lui seul, en accomplissant cette révolution, inaugurait les destinées de l'art moderne.

Le succès de la *Leçon d'anatomie* fut, d'ailleurs, éclatant; le nom de Rembrandt devenait, d'un coup, célèbre. Il attirait déjà auprès de lui un certain nombre d'élèves, qui l'aidaient dans ses travaux et gravaient, notamment, sous sa direction. C'est le moment des eaux-fortes, mises plus tard sous son nom et aujourd'hui si fort contestées. De 1632 à 1634, l'artiste recevait la commande d'une quarantaine de portraits. A cette période d'ardeur juvénile appartiennent les deux



PORTRAIT A LA PLUME ET A LA SÉPIA, PAR REMBRANDT.

(Collection du comte Warwick.)

portraits du Musée de Brunswick, ceux du bourgmestre *Jean Pellicorne* et de sa femme, de la collection de sir Richard Wallace, celui de *Krul* au Musée de Cassel, du *Constructeur de navires et de sa femme*, de Buckingham-Palace, de *Martin Daey et de sa femme*, au baron Gustave de Rothschild, du merveilleux *Portrait de vieille femme* de la National-Gallery, si bien gravé par Rajon [1], la *Descente de Croix* de Munich et les petits *Philosophes* du Louvre.

Rembrandt épouse Saskia Van Uylenborch, cousine de son commensal Hendrick, le 26 juin 1634. Saskia, qui devait lui apporter

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XV, p. 10.

huit années de quiétude et de bonheur, n'était point belle assurément, mais elle avait une physionomie agréable de Frisonne éveillée, avec un visage arrondi, un teint d'une fraîcheur éclatante et des cheveux blonds fort crêpelés. Un précieux portrait, appartenant à M. Édouard André, nous la montre dès l'année 1632. C'est encore elle qu'on retrouve, à cette date, en riche costume, dans la *Fiancée juive* de la collection Lichtenstein. Il est certain que cette union fut motivée, du côté de Rembrandt, par une vive inclination. Saskia, du reste, était bien la compagne prédestinée : de la distinction d'esprit, de douces manières, une éducation affinée, une grande égalité d'humeur,



CROQUIS PAR REMBRANDT.

(British Museum.)

de la bonté et de l'enjouement, voilà ce qu'il fallait à un homme aussi absorbé par ses travaux et qui avait horreur du monde. Rembrandt était, avant tout, un homme d'intérieur; sobre, modéré, extraordinairement laborieux, n'ayant en dehors de son métier qu'un seul goût un peu vif, celui des objets d'art et des curiosités qu'il commençait à collectionner. Il a peint, dessiné ou gravé Saskia à maintes reprises, soit comme jeune fille, soit comme fiancée, soit comme femme, et toujours parée des plus riches atours. Il l'a représentée de préférence de profil, quoiqu'elle eût le nez un peu court; mais le menton, le cou, l'oreille, la plantation de la nuque étaient charmants. Un des plus célèbres portraits de Saskia et peut-être le plus beau, est le buste au grand chapeau qui appartient au Musée de Cassel; c'est une merveilleuse peinture, achevée avec amour, d'un ton doré inoubliable. Saskia tient dans sa main la

branche de romarin, emblème des fiançailles. Dans un autre tableau, non moins fameux, où Rembrandt s'est représenté avec elle, le verre en main et la tenant sur ses genoux, elle a un visage éclairé par un sourire plein de séduction.

Durant ces années heureuses, années de calme qui ne reviendront plus, l'activité cérébrale de l'artiste est extraordinaire. Les œuvres de cette période se distinguent par leur caractère de perfection, de fini précieux, d'apaisement et de limpidité. Faut-il rappeler des chefs-d'œuvre qui doivent être présents à toutes les mémoires : la *Danaé* de Saint-Pétersbourg, *Tobie* et le *Ménage du menuisier* du Louvre, le *Butor* et la *Prière de Manué* de Dresde, la *Suzanne au bain* de La Haye, les portraits du *Doreur* de l'ancienne collection Morny, le *Renier Anslo* de la collection Ashburnham, l'*Homme au grand chapeau* de Bruxelles, la *Dame à l'éventail* de Buckingham-Palace, et, parmi les eaux-fortes, le *Peseur d'or*, la *Mort de la Vierge*, le *Rembrandt appuyé*?

En 1639, il s'était rendu acquéreur d'un confortable immeuble à trois étages, brique et pierre, le second dans la rue, après le pont, entre celui du juif Salvador Rodrigue et celui du peintre Elias, moyennant la somme, considérable pour l'époque, de 13,000 florins. A ce moment, ses portraits et ses tableaux lui étaient déjà payés un prix élevé, 500 à 600 florins l'un dans l'autre. Le livre qui nous occupe est rempli de détails abondants sur les relations de Rembrandt, limitées à quelques hommes choisis, sur sa vie de ménage, toute de travail et d'intimité, sur son train de maison, sur sa passion chaque jour grandissante de collectionneur, sur son goût pour les belles étoffes, les antiques, les dessins de maître, etc.

En 1641, Saskia lui avait donné un fils, Titus, mais, à la suite de couches laborieuses, elle était tombée gravement malade. Elle ne devait plus se relever, et Rembrandt perdait sa tendre compagne, dans les premiers jours du mois de juin 1642. Le 19, ses restes étaient déposés à la Oude-Kerk. Elle avait laissé l'usufruit de tous ses biens à son mari, à la condition toutefois qu'il ne se remarierait pas.

Après cette rude épreuve, l'artiste semble ne plus pouvoir trouver de consolations que dans un labeur incessant. C'est vers le milieu de cette même année qu'il achève, pour le Doelen des Coulevriniers, le grand tableau de la *Sortie de Banning Cock et de sa troupe*, plus connue sous le nom de *Ronde de nuit*. Les recherches récentes de MM. Meyer, Bredius et Durand-Gréville nous ont dit les vicissitudes de cette œuvre célèbre, les mutilations, les reprises, les revernissages successifs, qui en ont si gravement altéré la physionomie et qui ont

transformé l'effet de jour du tableau primitif en un effet de nuit. Malgré les justes critiques que la *Ronde de nuit* a soulevées, cette création extraordinaire tient une place à part dans l'histoire de la peinture et dans la carrière de Rembrandt. Elle marque, avec la *Leçon d'anatomie* et les *Syndics*, l'une des trois grandes étapes de son génie. Ajoutons que l'apparition de cette œuvre, incomprise des contemporains, allait porter un coup fatal à la réputation de l'artiste, accroître son isolement et provoquer ses premiers embarras.

Au début de ces années assombries, Rembrandt semble affectionner les sujets tristes, les scènes douloureuses. Son âme, détachée des préoccupations terrestres, s'élance dans un infini de mélancolie et de passion ; sa manière s'élargit, s'immatérialise; ce qu'il trace de sa main fiévreuse s'anime d'une vie intense ; sa technique, maîtresse d'elle-même, se dégage de toute entrave ; il marche de chef-d'œuvre en chef-d'œuvre, du *Bon Samaritain*, ce prodige d'émotion dramatique, et des *Pèlerins d'Emmaüs*, ce prodige d'expression spiritualiste, au *Jésus guérissant les malades*, aux *Trois Croix*, au paysage des *Trois arbres;* du *Portrait d'Élisabeth Bas*, du Musée d'Amsterdam, aux eaux-fortes du *Sylvius*, du *Jean Six*, du *Rembrandt écrivant*.

Vers 1649, un événement, dont l'importance ne s'est révélée que récemment, se produisit dans sa vie. On retrouve, en effet, dans plusieurs œuvres de cette dernière période, un type féminin toujours pareil, celui d'une jeune femme, au visage gracieux et profondément expressif. Le portrait du Salon Carré, peint probablement vers 1652, la *Bethsabée* de 1654, de la galerie Lacaze, et la *Baigneuse* de la National Gallery nous en offrent les premières et les plus admirables images. On connaît le portrait du Louvre, un des cinq ou six plus merveilleux portraits qui soient au monde. Qui l'a contemplé ne saurait oublier ce regard humide, profond et tendre, cet ovale aux chairs ambrées, cette bouche vermeille où voltige un fugitif et délicieux sourire, et ce cou rond enfoui dans une opulente fourrure. Eh bien, ce portrait extraordinaire, c'est celui, nous le savons aujourd'hui, d'Hendrickje Stoffels, une jeune fille qui était attachée à son service et qui, devenue sa maîtresse, resta sa compagne dévouée jusqu'à sa mort.

Rembrandt est parvenu à l'apogée de son génie. Un nouvel éclair de passion, plus puissant encore que le premier, semble illuminer ses œuvres. Rembrandt exprimera désormais la force et l'épanouissement de la vie, avec une éloquence sans égale, avec une candeur et une franchise dignes d'une éternelle admiration. Quand nous aurons

rappelé les chefs-d'œuvre de cette période suprême, le *Portrait de vieille femme* du Musée de l'Ermitage, la *Leçon d'anatomie du docteur Deyman* du Rijksmuseum, le *Portrait du bourgmestre Six* de la galerie Six, le *Saint Mathieu*, le *Portrait de jeune homme* et l'*Étal de boucher* du Musée du Louvre, le *Tholinx* de la collection de M. Édouard André, le *Géomètre* et la *Bénédiction de Jacob* du Musée de Cassel, l'eau-forte du *Grand Coppenol*, le *Portrait de Rembrandt âgé* du Louvre et les *Syndics* du Musée d'Amsterdam, — nous aurons tout dit. Le vieux maître pouvait maintenant mourir. Et il mourut envahi par une incommensurable tristesse! Son ignorance des affaires, son insouciance des besoins matériels, ses prodigalités de collectionneur, l'avaient amené insensiblement à la ruine. En 1656, il était déclaré en faillite; en 1657-58, sa maison et ses collections étaient vendues pour une somme dérisoire. Hendrickje et Titus le prenaient en tutelle et s'associaient pour tirer parti des quelques épaves qui surnageaient. Un calme passager adoucit un instant sa vie de retraite et de travail (1661) : c'est l'année des *Syndics*. Mais de nouvelles épreuves allaient fondre sur Rembrandt et assombrir encore ses dernières années. Il perd sa fidèle Hendrickje, qui meurt peu de temps après l'achèvement des *Syndics*, sa vue s'altère, sa main tremble. Il trouve un reste de force pour peindre l'éblouissante *Fiancée juive* du Musée Van der Hoop et un immortel et ultime chef-d'œuvre : le *Portrait de famille* du Musée de Brunswick, la production la plus extraordinaire, peut-être, qui soit sortie de son pinceau : martelée, pétrie, généreuse, toute frémissante de vie, obsédante d'expression, avec des émergences de lumière qu'on n'avait jamais vues et qu'on ne reverra plus. C'était l'hymne radieux d'une âme prête à quitter la terre.

Puis Titus lui est enlevé. Accablé par la misère, les infirmités, farouche, oublié, solitaire, le pauvre grand artiste disparaît à son tour, le mardi 8 octobre 1669, sans que sa mort ait laissé aucune trace dans les documents contemporains!

M. Michel étudie, avec une remarquable ampleur de vues, en terminant, les caractères généraux de l'homme, de son œuvre et de son génie. Mais la postérité a, depuis longtemps, vengé la mémoire de Rembrandt. Le beau livre qui vient de paraître achève une réhabilitation commencée depuis bientôt un siècle. Rembrandt est le plus admirable fouilleur de physionomies qu'ait produit l'art de la peinture; il est, avec Vélasquez, le plus grand des peintres de morceaux.

Plus intellectuel que Vélasquez, il a mis dans ses œuvres une part d'humanité et de passion qui le hausse au niveau d'un Shakespeare ou d'un Beethoven. Il n'est point coloriste, au sens précis du mot; sa gamme est limitée, elle évolue, pour ainsi dire, entre les bruns roux et les rouges; c'est un *luminariste;* c'est mieux que cela, c'est le poète, le dieu même de la lumière; il a transformé le clair-obscur



JOB ET SES AMIS, PAR REMBRANDT.

(Dessin du cabinet de Stockholm.)

en un instrument d'émotion incomparable et tiré des contrastes de l'ombre et de la clarté, des effets prodigieux qui font vibrer l'âme jusqu'en ses plus mystérieuses profondeurs. Nul, au même degré, et grâce à cette intervention souveraine de la lumière, n'a su, comme lui, obtenir d'un sujet le maximum d'expression qu'il comporte. Ainsi que celle de Vélasquez, son originalité est entière, irréductible, inimitable. Il a touché en conquérant à toutes les formes de l'art. Peintre d'histoire et de genre, portraitiste, animalier, paysagiste, il est tout à la fois. Ses dessins à la plume ou à la sanguine,

ses esquisses à la sépia, ses moindres croquis sont marqués de sa griffe et témoignent d'un savoir impeccable. Jamais, même dans ses plus violents écarts d'imagination, il n'a rien d'indifférent, de plat ou d'inutile. Quand il se trompe, c'est avec l'emportement du génie, et alors son erreur revêt encore des apparences magnifiques. Il est enfin le plus grand, le plus génial des graveurs, et le cycle immense de ses eaux-fortes suffirait à lui seul à le placer au premier rang dans le Panthéon de l'art.

LOUIS GONSE.



CORRESPONDANCE DE BELGIQUE



Les galeries de province prennent de nos jours une notoriété des plus profitables au progrès des études. En France, en Allemagne, en Hollande, encore, il s'est trouvé des érudits pour nous révéler l'existence de quantité d'œuvres curieuses détenues par les musées secondaires et, tout récemment encore, notre collaborateur, M. Frimmel, a entrepris un travail analogue pour les galeries autrichiennes.

En Belgique, l'attention des curieux s'est presque exclusivement concentrée sur les grandes galeries de Bruxelles et d'Anvers. Une notable partie du public artiste en est sans doute à ignorer l'existence de musées, cependant très curieux, à Malines, à Courtrai, à Ypres, à Tournai, et apprendra peut-être avec quelque surprise que le Musée de Bruges détient du génie de Van Eyck, de Memling et de Gérard David, des productions que peuvent envier les plus riches galeries du monde. Une collection photographiée des principales d'entre ces œuvres serait extraordinairement bienvenue.

La petite ville de Lierre a, depuis le 16 octobre 1892, un musée dont l'ouverture n'est pas indigne d'être signalée aux lecteurs de la *Gazette* déterminés à faire le voyage, désormais classique, des provinces belges et hollandaises.

Lierre, pour leur gouverne, est une ville de quelque vingt mille âmes, ayant avec Anvers des communications nombreuses et faciles, une église magnifique, enrichie par Maximilien d'Autriche de vitraux splendides en souvenir, sans doute, du mariage de son fils Philippe le Beau avec Jeanne de Castille, — Jeanne la Folle, — mariage célébré, chose difficilement explicable, dans cette paisible et insignifiante localité anversoise.

J'ai aussi pour devoir de rectifier une erreur du guide Baedecker, dont la plus récente édition (1891), porte approximativement à cinq cents le nombre des œuvres réunies au Musée lierrois. Il faut en rabattre. Le total des peintures mises à la disposition de la municipalité et actuellement exposées, est d'un cinquième à peine, 109 pour être précis, et je doute qu'il soit appelé à s'accroître, par la simple

raison que le tout procède d'un héritage. Il y a, de plus, à constater que le local, d'ailleurs excellent, ne tolère aucune extension nouvelle, la construction ayant été faite rigoureusement à la mesure de l'ensemble qu'elle a pour objet d'abriter.

Un mot de l'origine de la collection. Formée dès les premières années du siècle par un amateur anversois, depuis longtemps décédé, M. J.-J. Wuyts, elle jouissait de quelque notoriété. Son possesseur lui avait fait construire une galerie spacieuse, accessible aux visiteurs. Les occasions ne manquèrent pas à M. Wuyts, et s'il fit preuve d'enthousiasme, autant dans ses attributions que dans ses achats, il y aurait mauvaise grâce à méconnaître qu'il eut assez souvent la main heureuse et conserva au pays des restes curieux de son école. Il y aurait mauvaise grâce, surtout, à ne pas signaler comme un exemple digne d'être suivi son louable désir de faire de cette galerie, qui fut sa joie, un ornement du lieu qui fut le berceau de sa famille.

Wuyts tenait le goût des arts d'un père, qui de simple tonnelier, en était venu, comme ces artisans de la vieille Allemagne célébrés par Hoffmann, à élever sa profession au-dessus de ce que semblaient devoir comporter ses moyens et son but. De fait, le Musée qui porte aujourd'hui le nom de son fils, est presque un monument de piété filiale. On y peut voir, sous la signature de Guillaume-Joseph Wuyts et la date 1785, une couple de chefs-d'œuvre de tonnellerie, pièces de maîtrise lesquelles, si j'en crois ce qu'on m'affirme, ne trouveraient leurs pareilles dans aucune ville de l'Europe. Il y a là un obélisque, reproduit quelque part en gravure, mesurant 45 centimètres à peine et formé de 249 tonnelets dont l'assise inférieure se compose de fûts de 4 centimètres de haut et dont le sommet compte des boisseaux, des barattes et tout ce que peut faire le tonnelier en n'importe quel pays du monde, réduit aux proportions de 2 centimètres. Tout cela est suspendu et relié par des moyens subtils dont Jacques-Joseph Wuyts, bien qu'étant lui-même de la partie, était au désespoir de n'avoir pu pénétrer le secret.

Il avait fallu jusqu'à dix mille cerceaux pour relier ce fragile trophée que sa délicatesse même empêcha son possesseur de faire figurer aux expositions rétrospectives de Paris comme il l'eût désiré. Il paraît que lorsqu'un seul des tonneaux se détachera, l'ingénieuse construction aura cessé d'être.

Exécutant les volontés de son mari, Mme veuve Wuyts institua la ville natale de ce dernier héritière de ses collections, stipulant toutefois qu'il leur serait affecté un local particulier. La condition a été remplie et fort bien. Une très belle salle, éclairée par le haut, a été construite tout exprès par l'architecte communal M. Cox. Elle est d'aspect engageant et mérite, à tous égards, une visite.

Que toutes les peintures rassemblées sur ces parois puissent être dénommées chefs-d'œuvre, je n'ai garde de le prétendre. Quiconque, sur la foi du catalogue, ira à Lierre pour y contempler la *Vierge aux langes* de Raphaël, les portraits de *Charles II d'Espagne* et du *Comte d'Egmont*, par Vélasquez, la *Fille de Rembrandt*, peinte par son père, se prépare une déception dont je crois sage de l'avertir. Il est de toute évidence que chez M. Wuyts le goût primait le sens critique et nous ferons bon marché de ses attributions, parfois très fantaisistes, pour nous contenter d'un simple relevé des meilleures choses de sa galerie, laissant absolument à l'écart des peintures dont il serait oiseux de vouloir déterminer les auteurs.

Aucune œuvre primitive. En revanche, les Néerlandais du XVIIe siècle ne sont pas mal représentés et d'autres écoles, même, comptent des spécimens qui sont

loin d'être sans valeur. Greuze, par exemple, figure ici avec le portrait d'une fillette blonde et boudeuse serrée dans une mante, morceau exquis et dès longtemps popularisé par une estampe de Van Reeth.

La prétention de M. Wuyts à être un amateur sérieux s'accuse par l'abondance des grandes toiles qu'il avait cherché à réunir. Au surplus, ayant surtout trouvé les éléments de sa galerie à Anvers, ville où le courant artistique du XVIIe siècle s'est manifesté de préférence sous la forme de vastes morceaux, la fréquence de



JEUNE MÈRE, PAR VAN CAMP.

(D'après un dessin de l'artiste.)

ceux-ci n'a rien qui surprenne. Quelques échantillons de l'École hollandaise méritent pourtant d'être signalés. Deux Jacob Van der Heyden : *Une route entre deux jardins* (nº 56) et une *Vue des environs de l'ancienne cour de Bruxelles* (nº 18), sont d'excellente qualité. *Un homme taillant une plume* par Adrien Brauwer (nº 34), l'œuvre connue par une estampe de D. Van Bremden, m'a paru également fort distinguée, et mériter une place à la cimaise. Le nº 61, N. Berghem, excellent et original : *Deux mulets gris près de deux chèvres*, à la porte d'une étable, avec un fond d'Italie. Le nº 65, catalogué Berghem, mais sans doute de Carel Dujardin, comme le nº 94, *Fileuse près d'une vache rousse,* se détachant sur un ciel gris, sont des échantillons estimables du peintre. Un bon Cuyp, nº 93, *Étude de cheval blanc tenu par un palefrenier*, une jolie *Nature morte* du même (nº 55), une coupe d'argent

renversée sur un tapis bleu, près d'une orange et d'un pot de grès. Peut-être avons-nous encore affaire à Cuyp dans les portraits d'enfants « de la famille de Trazegnies », donnés à Lely (n° 81). Il y a là, parmi des accessoires, un singe et un perroquet au plumage versicolore, dignes de Fyt.

Sans accepter pour des Cuyp les portraits n°s 75 et 79 : le mari peint en 1645, la femme en 1649, je signale ces deux morceaux, malgré quelques retouches, à la main de l'homme surtout, comme des morceaux fort distingués.

La part faite de la ridicule désignation de *Fille de Rembrandt*, le n° 45 n'en reste pas moins une excellente peinture, sans doute de Govart Flinck. Le profil de cette jeune blonde, au corsage opulent orné d'une rose, est extrêmement gracieux et modelé en pleine pâte avec l'adresse d'un maître singulièrement habile. Les ombres rougeâtres, les reflets ardents guident ici mon attribution.

De Fyt certainement et de Van Thulden peut-être, selon le catalogue, serait le n° 59, *Diane chasseresse suivie d'une Nymphe*, figures de grandeur naturelle accompagnées de deux grands lévriers. Les chiens sont superbes.

A l'exception d'un seul, *Persée et Andromède*, copie d'une peinture italienne de la galerie de Léopold Guillaume, aucun des nombreux Teniers portés au catalogue ne m'a paru authentique. J'en dirai autant de divers Ostade.

Le nom de Van Dyck paraît sept fois au catalogue. Les deux *Madones*, n°s 100 et 102 (la première donnée à Jordaens), sont de simples copies. Le *Silène* est une répétition ancienne d'un original existant au Musée de Dresde. Le *Portrait en buste du Cardinal-Infant*, en pourpoint rouge agrémenté d'or, est une copie du tableau de Madrid, sans doute contemporaine du personnage. Le *Martyre de saint Sébastien* est une esquisse authentique du tableau de la Pinacothèque de Munich. Avec M. Guiffrey, j'accepte l'authenticité de la *Décollation de sainte Barbe*, petite peinture connue par l'eau-forte que Carpenter attribuait à Van Dyck lui-même. Enfin, le *Portrait en pied d'un jeune garçon*, n° 73, œuvre d'incontestable mérite, émane selon toute vraisemblance de ce portraitiste encore indéterminé à qui M. Bode attribue le grand portrait de famille de Munich et la fameuse famille de Balthasar Gerbier, du palais de Windsor. Reste le *Christ mort pleuré par la Vierge et les Anges*, n° 83, qu'une étude soigneuse m'autorise non seulement à accepter pour authentique mais à envisager comme ayant vu le jour vers le même temps que le tableau de *Renaud et Armide* et le *Christ mort* de la galerie du duc de Newcastle, œuvre absolument remarquable, de la facture la plus serrée.

Le Christ presque assis, les pieds vers le spectateur, la face entièrement dans l'ombre, est appuyé aux genoux de la Vierge dont le visage éploré, dont les mains admirables suffiraient à caractériser Van Dyck, alors même que nous n'aurions pas en outre l'harmonie, familière à l'artiste, du manteau bleu, de la robe grise, du voile brun de la mère du Sauveur. J'ajoute que les deux anges et les deux têtes de chérubins qui se voient dans les nuages, au haut de la gauche, complètent un ensemble absolument digne de tenter le burin d'un graveur assez audacieux pour se mesurer avec les Vorsterman et les Bolswert, car ce tableau n'a pas été gravé.

C'est en pays flamand, chose singulière, mais positive, que le nom de Rubens est victime de plus d'attributions compromettantes pour sa célébrité. Passons, sans plus nous arrêter, si vous le voulez bien, aux seules œuvres du pinceau du maître dignes de nous occuper. J'entends faire observer toutefois que, pour n'avoir aucun titre à l'authenticité, comme le dit avec raison M. Rooses, l'*Institution du Rosaire*

(n° 70), n'en constitue pas moins une esquisse de très belle venue, œuvre évidente de Gaspard de Crayer dont, au surplus, les esquisses sont si souvent confondues avec celles de Rubens. Il est permis, en outre, de constater que la Vierge et l'Enfant Jésus de la présente composition sont empruntés à la célèbre peinture du Caravage, aujourd'hui à Vienne et qui orna jusque vers la fin du XVIIIe siècle l'église Saint-Paul, à Anvers, où est instituée la confrérie du rosaire.

Le n° 24, *Sainte Thérèse intercédant pour les âmes du Purgatoire,* est une esquisse aussi, mais cette fois originale, de Rubens. La composition est célèbre, par le tableau du Musée d'Anvers. Le roi des Belges en possède une réduction.

Le n° 85, la *Vierge et l'Enfant Jésus,* est assurément une des productions les plus intéressantes qui nous soient parvenues de l'auteur de la *Descente de Croix.* Michiels en a donné l'analyse dans son livre *Rubens et l'École d'Anvers* [1]. Je ne partage pas l'opinion, reprise par le catalogue, que ce tableau a été exécuté par Rubens durant son séjour dans l'atelier d'Otto Venius, conséquemment avant son départ pour l'Italie. A ce compte, le séjour du maître à Rome et à Mantoue n'aurait agi que bien secondairement sur sa personnalité; or, d'après les meilleurs juges, le contraire est vrai. L'œuvre qui nous occupe aura plus vraisemblablement vu le jour en Italie même, sinon, mieux encore, directement après le retour de son auteur au pays natal. L'influence de Raphaël y est sensible en même temps que le souvenir des primitifs flamands. Le type n'est encore que vaguement rubénien, mais l'Enfant Jésus est extraordinairement proche du petit Romulus du tableau du Capitole, à Rome. La Vierge n'est point blonde; sa chevelure opulente, d'un brun foncé, fait mieux ressortir encore la pâleur mate de son teint. Les ombres, aussi, comme c'est le cas dans les peintures de jeunesse de Rubens, sont relativement fortes. De grandeur naturelle et debout, la Vierge est placée derrière une table drapée d'un tapis d'Orient et où reposent un missel dont elle tourne les pages de la main gauche et un grand vase de fleurs, admirablement exécuté, sans doute par Jean Breughel. L'Enfant Jésus, debout, repose la tête sur le sein de sa mère d'une façon à la fois naïve et gracieuse et jette sur le spectateur un regard espiègle. Le fond est un paysage ombreux sur lequel s'enlève, à l'avant-plan, comme dans le tableau du Musée de Bruxelles, un buisson de roses. La Vierge est vêtue d'une tunique très ajustée, d'un rose pâle, couverte d'un manteau bleu turquoise, visible en partie seulement, à la gauche du tableau.

Les mains sont d'un modelé magistral.

En somme, une œuvre du plus puissant intérêt, le *clou* du petit Musée lierrois et qu'à ce titre il faudrait voir exposée en belle lumière à la hauteur de la rampe. C'est du reste une grande toile.

Il me reste peu de chose à signaler : Une très belle *Étude de chien,* par Snyders, avec un fond de paysage d'une rare puissance; un Honthorst, un *Dentiste,* figures de grandeur nature pleines d'expression; un Minderhot, *Vue d'un port de mer,* le port et les remparts de Bruges avec la tour des Halles encore pourvue de sa flèche aujourd'hui disparue; un Bilsius (le catalogue dit *Bilsina*), vaste ensemble où, conformément à son habitude, le peintre a réuni tout l'attirail de chasse du XVIIe siècle.

Après le Greuze, mentionné déjà, et déduisant de l'École française un prétendu

1. Paris, 1887, page 111.

Watteau et un prétendu Claude, je ne vois à mentionner que deux bons petits paysages du Guaspre, donnés, chose inévitable, au Poussin.

Je ne voudrais pas charger la mémoire de M. Wuyts de toutes les attributions fantaisistes du catalogue. La ville de Lierre a-t-elle été mise en possession de documents relatifs à la provenance des œuvres qui constituent aujourd'hui son Musée? Je l'ignore.

Il serait intéressant de savoir d'où proviennent deux grandes toiles attribuées l'une à Murillo, le *Martyre de saint Barthélemy*, l'autre à Vélasquez, *Prométhée enchaîné*. Si Murillo et Vélasquez ne sont pour rien dans ces peintures, je ne saurais affirmer qu'il en soit de même de Zurbaran et de Ribera. N'oublions pas qu'Anvers avait, au XVII[e] siècle, des collectionneurs dont le nom est resté fameux et qui ne s'étaient pas bornés à réunir des pages flamandes. Que des œuvres espagnoles fussent venues s'échouer sur les bords de l'Escaut ce ne serait pas là une impossibilité. Tant d'œuvres flamandes ne sont-elles pas parties pour l'Espagne!

Les tableaux modernes se réduisent à quelques unités. Je citerai un Leys de 1845, *Intérieur rustique*, de qualité exceptionnelle et conçu dans une gamme grise et fine qui fait songer à Ostade dont, au surplus, le maître se préoccupait fort à cette époque de sa carrière.

Je n'ai pas, veuillez le croire, tenu à grossir l'importance du petit Musée Wuyts. Je n'y ai rien vu d'absolument mauvais et, au contraire, rencontré beaucoup de choses passables, parfois intéressantes. Et pour ridicule que soit la sonorité des noms accolés à bien des œuvres il y aurait injustice à méconnaître le très sérieux intérêt que présentent beaucoup d'entre elles.

Il y a donc ici une source d'informations nullement faite pour être méprisée.

* * *

Pour la seconde fois le grand prix de peinture n'a pu être décerné cette année. C'est un argument donné à ceux qui contestent l'utilité de ce genre d'épreuves. A mesure que le nombre des concurrents s'accroît, les travaux présentés perdent de leur valeur. Il est incontestable que l'École belge traverse une crise, explicable et d'ailleurs prévue, ce qu'on appelait jadis le grand art ayant pris une direction nouvelle et, disons-le sans ambage, plus conforme à l'esprit natif de notre art.

J'ai hâte d'ajouter que les pensionnaires du gouvernement belge ne sont plus astreints, comme par le passé, à visiter l'Italie seulement. Ils peuvent aujourd'hui séjourner en France, en Hollande, en Angleterre, en Allemagne, comme en Espagne et en Orient. Puisque, d'autre part, les sujets du concours et leur interprétation par le concurrent comme par le jury, tendent à s'accommoder aux idées du jour, j'estime que le grand prix de peinture ne comporte de la part de ceux qui l'ambitionnent aucune abdication de préférences instinctives. Seulement, il faut reconnaître que les jeunes gens sortis de nos écoles s'attachent avec une préférence marquée à l'impressionnisme, prétexte à toutes les négligences, ou bien s'appliquent au portrait s'abstenant absolument de composer. De là résulte qu'au moment d'entrer en loge ils éprouvent une difficulté extrême à formuler leur pensée.

J'ajoute que le dernier concours de gravure est resté, pour sa part aussi, sans résultat et que l'Académie de Belgique n'a pu décerner le prix de sculpture dans

un concours qu'elle avait ouvert pour un bas-relief de la *Justice*. La constatation n'est pas sans suggérer des réflexions assez singulières sur l'espèce d'antinomie, signalée déjà, entre l'enseignement des Beaux-Arts tel qu'il fonctionne en Belgique, et les aspirations contemporaines de l'art.

* * *

Une exposition bien curieuse a eu lieu tout récemment au Musée de peinture : celle de l'œuvre du peintre Camille Van Camp, décédé au mois de novembre 1891, âgé de 57 ans.

La réputation de l'artiste n'était certainement pas à la hauteur de son mérite, chose où il y avait peut-être de sa faute, mais beaucoup aussi de celle des circonstances.

Van Camp s'était formé sous un artiste français, exceptionnellement doué pour l'illustration, du reste peintre distingué, Louis Huard. Ce dessinateur de rare talent à qui la Belgique dut quelques-unes de ses meilleures illustrations, lui fut un jour enlevé par l'Angleterre où l'on peut voir de lui dans les grands journaux, plus spécialement l'*Illustrated London News*, d'excellentes productions.

Van Camp, nature très fine, observateur pénétrant, s'était assimilé une partie des qualités de son maître et eût marché dignement sur ses traces si la Belgique lui en eût fourni l'occasion. Celle-ci ne se présenta point.

Lancé dans la peinture, l'artiste aborda tous les genres et avec un succès incontestable. Portraitiste distingué, il a laissé quelques effigies très justement louées aux Salons où elles parurent, des aquarelles charmantes, des paysages et même des animaux enlevés de verve et toujours présentés avec un goût parfait. Fortuné, d'ailleurs, il produisait un peu au gré de sa fantaisie et si le Musée de Bruxelles a recueilli deux de ses œuvres, pages historiques, *Marie de Bourgogne blessée à la chasse* et le *Défilé des drapeaux à la célébration du Cinquantenaire de l'Indépendance nationale*, l'artiste n'y donne pas plus la mesure réelle de son talent que beaucoup de maîtres français improvisés peintres d'histoire à l'occasion d'une commande pour les galeries de Versailles.

Ce qui n'empêche que de l'ensemble de l'œuvre de Van Camp, récemment exposé, résulte la preuve d'une somme considérable de talent perdue, talent auquel n'a manqué qu'une occasion propice de s'affirmer en une œuvre absolument proportionnée au rôle que pouvait légitimement ambitionner l'artiste. Cette occasion il l'attendit vainement. Stimulé par l'aiguillon de la nécessité, sans doute l'eut-il fait naître. Il préféra s'en tenir à ses goûts et créer un peu au hasard et à ses heures. Comme c'est trop souvent le cas, la mort est venue révéler les précieuses ressources ainsi prodiguées en des œuvres que le public même était trop rarement admis à voir, mais qui, très certainement, assurent à leur auteur une place durable dans l'histoire de l'École belge.

* * *

Bien que restreinte, l'exposition d'œuvres de Joseph Stevens, organisée par quelques amis du peintre défunt, devait offrir, et a offert, du reste, une somme d'intérêt considérable. Si elle n'a point, comme il l'eût fallu pour un artiste de

cette trempe, donné la mesure réelle d'un talent qui s'est affirmé en des pages éminentes, elle a eu l'avantage de montrer assez exactement les étapes rapides et décisives vers la célébrité, d'une carrière en somme assez courte.

Joseph Stevens avait débuté en 1847 et, dès l'année suivante, produisit une œuvre dont le titre, non moins que la valeur artistique, était de nature à assurer au nom de son auteur une définitive popularité.

Le *Métier de chien*, une page du martyrologe de la race canine, sujet suivi d'autres non moins heureusement choisis qu'interprétés : les *Saltimbanques*, le *Chien du prisonnier* (1850), œuvres que le talent de Mouilleron contribua à rendre populaires, assirent définitivement la renommée de leur auteur. Plus tard vinrent le *Chien et la Mouche*, le *Chien au miroir*, le *Marché aux chiens*, la *Misère*, pages dans lesquelles le talent de l'artiste arrive à son apogée et qui, indiscutablement, le rangent parmi les meilleurs représentants de l'École belge ou, plus justement, de l'École flamande, car Stevens, nonobstant son long séjour à Paris, resta toujours de race essentiellement brabançonne.

S'il chercha parfois des modèles dans la race simiesque et peignit même un lion, il excella comme peintre de chiens et sut allier avec beaucoup de bonheur la recherche du vrai à une donnée piquante, sans viser, comme Landseer, à la haute philosophie canine.

Il faut dire pourtant que si l'exposition Stevens a permis au public de revoir et d'admirer quelques travaux de la meilleure époque du peintre, elle a fait, en ses quarante-huit numéros, la part un peu bien large à des créations d'ordre secondaire ; chose d'autant plus regrettable, qu'abstration faite du *Chien du prisonnier* et de la *Misère*, les meilleurs travaux de l'artiste n'ont pu être présentés, soit qu'ils appartinssent à des galeries publiques, comme c'est le cas pour le *Marché aux chiens* et le *Chien au miroir*, du Musée de Bruxelles, soit que leurs détenteurs n'aient pu s'en séparer.

La carrière de Stevens a été relativement courte. A l'époque de sa mort, arrivée le 3 août 1892, il avait depuis longtemps cessé de produire, tout au moins d'affronter les expositions, et s'il conserve, à juste titre, un renom que quelques défaillances ne sauraient ternir, je suis de ceux qui pensent qu'à moins de pouvoir reproduire intégralement l'œuvre d'un homme, sa gloire est fort mal servie par une exposition posthume où manquent les œuvres capitales.

L'amitié doit pouvoir se tenir en garde contre de telles maladresses que ne rachètent ni ses enthousiasmes ni la valeur du but poursuivi.

HENRI HYMANS.





BIBLIOGRAPHIE

LIVRES D'ÉTRENNES DES LIBRAIRIES DELAGRAVE, QUANTIN, DIDOT ET LAURENS

La *Gazette des Beaux-Arts* a parlé dans son dernier numéro des livres d'étrennes de la maison Hachette. Nous voudrions dire quelques mots aujourd'hui des livres illustrés publiés par la librairie Charles Delagrave, par l'ancienne librairie Quantin (Motteroz et May, directeurs), par la maison Firmin-Didot et l'éditeur Laurens.

* * *

Le morceau de résistance de M. Delagrave, pour l'année 1893, est assurément le volume intitulé l'*Université moderne*[1].

Cette source si ancienne et si vivace de l'enseignement en France, cette grande Université de Paris qui, au XIIIe siècle, était le foyer intellectuel de toute l'Europe, a pris dans ces dernières années un développement tout à fait remarquable. Elle a été régénérée et vivifiée à nouveau par de sérieuses réformes. L'Université moderne c'est la jeune France, la France de l'avenir, c'est le réservoir des forces agissantes de la patrie. Ainsi faut-il savoir beaucoup de gré à M. Léo Claretie de l'ouvrage si intéressant qu'il vient de lui consacrer. Ce qu'on trouve dans ce volume, qui est cependant d'agréable et facile lecture, c'est la peinture des mœurs de ce milieu éclairé, la description de ses côtés pittoresques, anecdotiques ou piquants. M. Léo Claretie a pénétré partout où se manifeste l'activité des jeunes intelligences; le

1. *L'Université moderne*, par Léo Claretie, avec 65 compositions de J. Geoffroy. Paris, 1 vol. gr. in-4°.

crayon à la main, il a pris des notes, des croquis, il a tracé des portraits de tout ce qui lui semblait digne d'observation. Il nous parle tout d'abord de l'École maternelle et de l'Enseignement primaire. Très curieux, ces premiers chapitres où nous faisons connaissance avec une organisation et des méthodes que les gens de classe aisée n'ont guère l'occasion de pratiquer. L'auteur, qui est un moraliste, sait dégager la philosophie de cet enseignement qui est la base de notre état social et qui, depuis les nouvelles lois scolaires, a réalisé de si merveilleux progrès. C'est ensuite le Lycée avec son internat, sa discipline, sa vie matérielle, son activité laborieuse, son pittoresque, sa gaieté. Du lycée nous passons à l'Enseignement supérieur, c'est-à-dire, aux écoles de Droit et de Médecine, si vivantes et si jeunes d'allures, aux facultés des Lettres et des Sciences, qui ont été marquées, durant ces dernières années par un si remarquable relèvement. Des pages nombreuses sont ensuite consacrées aux grands établissements scientifiques et aux grandes Écoles du Gouvernement : Muséum d'histoire naturelle, École de pharmacie, École normale, Écoles des Hautes-Études, des Chartes, des Langues orientales, Collège de France. Un chapitre spécial traite de l'enseignement de la Femme, un autre de l'Association des étudiants. Ajoutons que M. Gréard, de l'Académie française, a ajouté à ce bel ouvrage une préface qui n'est pas un de ses moindres ornements. Les dessins de M. Jean Geoffroy, le peintre bien connu, achèvent de donner au travail de M. Claretie un caractère artistique tout particulier. Nous regrettons que le format et la nature des reproductions, la plupart en héliogravure, ne nous permettent pas d'en donner quelque spécimen.

Parmi les livres proprement dits d'étrennes, de la maison, signalons les plus importants.

Dansons la capucine, avec illustrations de Louis Morin, est de notre aimable et spirituel confrère, M. Arsène Alexandre. Nous y assistons aux aventures désopilantes de M[lle] Yolande des Soupirs et de M. Coquelet, de Philocome Galureau et de la famille d'Estourbignac. Les dessins de Louis Morin, traités un peu à la Caran-d'Ache, sont d'une grâce, d'une verve et d'une originalité charmantes.

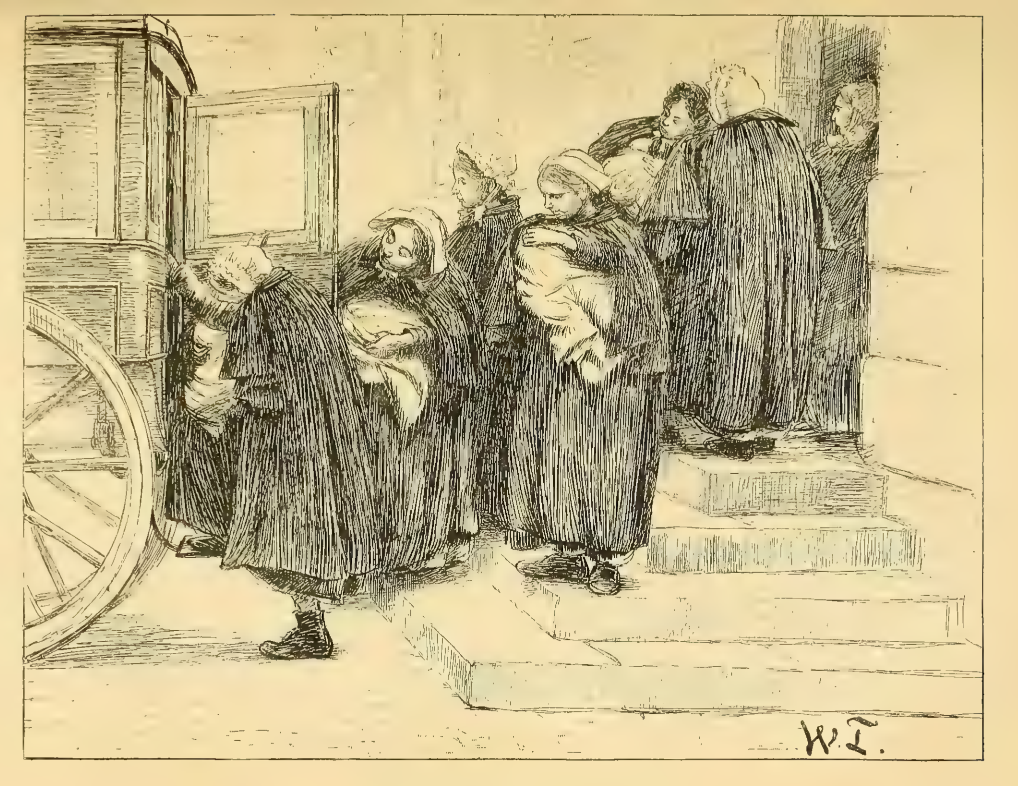
Les *Contes patriotiques*, par Montet, sont illustrés par Jean Béraud, Choubrac, Sergent, René Gilbert, Jeanniot, Willette, etc., des maîtres en l'art de composer des scènes d'esprit moderne. Citons encore la *Fillette au Héron bleu*, avec illustrations de Birch, et *A travers la Russie*, avec illustrations de Delande.

Mais, dans cette brillante série de livres d'étrennes à l'adresse des enfants, ce sont les volumes de *Messire l'Ogre*, de Segard, avec illustrations de Boutet de Monvel, et la *Sœur de Pierrot*, par Arsène Alexandre, avec illustrations de Willette, qui me semblent mériter le mieux les suffrages des délicats. La *Sœur de Pierrot* est un volume fort piquant, et la verve montmartroise du dessinateur a su y rencontrer une note à la fois émue, gouailleuse et délicate. La bande de page qui ouvre notre compte-rendu est empruntée à cet élégant album.

* * *

Avec le passé qu'elle a derrière elle, l'ancienne maison Quantin, aujourd'hui sous la direction de MM. May et Motteroz, n'a qu'à parler pour être entendue[1].

1. *Paris ignoré*, par Paul Strauss, conseiller municipal; 1 vol. in-folio de 500 pages de texte, illustré de 500 dessins entièrement inédits. Prix, broché : 25 francs.



AUX ENFANTS ASSISTÉS, DESSIN DE W. TILLY.

(Bois emprunté au *Paris ignoré.*)

Mais aussi le public a le droit d'être exigeant avec elle; c'est bien le cas de rappeler que noblesse oblige.

Son morceau de résistance, cette année, est le *Paris ignoré* de M. Paul Strauss, le distingué conseiller municipal de la ville de Paris. On croit, de bonne foi, que Paris est la ville du monde la plus connue, la plus explorée; c'est, en réalité, la plus mystérieuse, parce qu'elle est la plus variée et qu'elle se renouvelle sans cesse. On peut dire qu'il y a, dans l'étude de cette ville étrange, charmante et monstrueuse, autant de points de vue qu'il y a d'observateurs différents. Les historiens et descripteurs de Paris forment une immense bibliothèque et l'on sait que la Bibliothèque spéciale de la Ville, à l'Hôtel Carnavalet, si vaste, si habilement dirigée qu'elle soit, ne contient point encore tout ce qui a été écrit sur Paris. Je crois même qu'il n'y a que M. Jules Cousin, son érudit conservateur, qui se doute de l'étendue presque infinie de la Bibliographie parisienne.

A cet édifice colossal élevé par les siècles, M. Strauss vient d'ajouter une pierre qui n'est pas de minces dimensions. Dans le livre qu'il nous présente aujourd'hui, il s'est proposé comme but de nous faire connaître quelques-uns des organes cachés de Paris, ses parties obscures, ses territoires inaccessibles. Il existe, en effet, un grand nombre d'établissements qui demeurent fermés à la curiosité du public et que celui-ci, cependant, voudrait bien connaître : tels sont les Asiles d'aliénés, les Prisons, les Refuges de nuit, les Écoles professionnelles, les Hôpitaux, les Hospices; aucun guide ne le conduit dans les sous-sols des Halles, dans les caves des Entrepôts, à l'Usine à gaz, dans les coulisses du Mont-de-Piété, de la Morgue et de la Fourrière, au Laboratoire municipal, à la Préfecture de police, dans les Casernes, aux Abattoirs, aux Égouts, aux ateliers des Pompes funèbres, aux Postes, Télégraphes et Téléphones, chez les Aveugles, aux Sourds-muets, etc.; aucun livret ne lui révèle les dessous administratifs, le fonctionnement des services publics, de l'Octroi, les mille détails de la toilette de Paris, la navigation de la Seine et les canaux, l'organisation de la Bourse du travail, le rôle des Mairies et de l'Hôtel de Ville. Il ne se doute même pas de l'intérêt puissant de ces manifestations multiples de la vie de Paris, de tout ce qu'elles peuvent donner de sensations neuves et d'impressions inédites.

A côté du Paris inconnu de Privat d'Anglemont, des petites industries obscures et louches, qui attend encore son peintre et son historien, à côté du Paris de plaisir qui sert de raquette à tant de livres, de journaux et de revues, à côté du Paris pittoresque, artistique et monumental, il y a un Paris grave, laborieux, affairé, que rien n'arrête dans son mouvement quotidien et gigantesque, un Paris ignoré qui comprend les services d'approvisionnement, de transport, d'éclairage, de salubrité, d'enseignement, d'administration, de police et d'assistance. M. Paul Strauss était mieux en situation que personne pour le bien connaître, et, pour remplir le programme qu'il s'était tracé, il n'a pas hésité à soulever tous les voiles, à se faire ouvrir toutes les portes. Aidé du crayon d'artistes soucieux de conserver la réalité exacte, *documentaire*, et grâce aux instantanés d'un photographe plein d'adresse, l'auteur a pu faire revivre sous nos yeux toutes les scènes qu'il avait pris à tâche de décrire. Ici, l'illustration, par son caractère précis, et pour ainsi dire photographique, devient le commentaire obligé du texte. Ajoutons que l'auteur a été habilement secondé dans son œuvre par l'expérience de M. Chmielenski, l'actif et intelligent collaborateur de l'ancienne maison Quantin, qui avait

été chargé de la direction complète de l'illustration. Le sujet d'un tel livre ne touche que de loin aux matières qui font l'objet de nos préoccupations habituelles; mais il nous appartient par ses gravures et nous regretterions de ne pas signaler les dessins robustes et véridiques de W. Tilly, qui impriment à l'illustration son caractère particulier. Ces dessins, un peu grossoyés et comme bourrus, procèdent évidemment de ceux de Paul Renouard, mais ils ont un caractère de bonne foi et de sincérité qui les rend singulièrement attachants.

Après cette œuvre importante, il convient de signaler à la même librairie : l'*Espagne sous Isabelle et Ferdinand le Catholique*, par M. Mariéjol, professeur à la Faculté des lettres de Rennes, volume publié à l'occasion du quatrième centenaire de la découverte de l'Amérique et dans lequel tout un chapitre est réservé à Christophe Colomb; les *Ornements de la femme*, de M. Octave Uzanne, un élégant petit volume dans lequel l'auteur a réédité et réuni, sous un format et un prix accessibles à tous, ses volumes à sensation de l'*Ombrelle*, de l'*Éventail*, du *Gant* et du *Manchon;* puis l'*Art du rire*, c'est-à-dire une histoire générale et cursive, pleine d'information et de judicieuse critique de la caricature, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours, par notre confrère M. Arsène Alexandre [1]; puis encore la *Vélocipédie pour tous*, publiée sous la direction de M. Philippe Daryl, avec 200 dessins de Genilloud et Lœvy; un *Tour de Méditerranée*, captivant voyage de Venise à Tunis par Athènes, Constantinople et le Caire, par P. Jousset, avec 150 illustrations d'après nature et 8 aquarelles de R. de la Vézière [2]; enfin les charmants volumes de la *Bibliothèque maternelle*, de la *Bibliothèque enfantine* et les amusantes et inépuisables séries de l'*Imagerie artistique*, dont le succès est si considérable.

Il va sans dire que la Bibliothèque de l'*Enseignement des Beaux-Arts* continue paisiblement sa marche triomphale, sous la direction de M. Jules Comte. Les derniers volumes parus sont ceux de M. Léon Palustre (l'*Architecture de la Renaissance*), de M. André Pératé (l'*Archéologie chrétienne*), de M. Lechevallier-Chevignard (les *Styles français*). Ce dernier volume ne fait-il pas double emploi, malgré tout le talent que l'auteur y a déployé, avec quelques-uns de ceux qui ont déjà été ou qui seront forcément publiés.

*
* *

La librairie Firmin-Didot vient de compléter la série de ses ouvrages cycliques sur les mœurs et usages de la France, en publiant un volume sur le XIXe *siècle* [3]. L'auteur est M. John Grand-Carteret, c'est dire que la mise en œuvre a été faite sur des documents aussi nombreux que variés. M. Carteret est certainement un des chercheurs les plus infatigables de notre époque et ses vastes compilations sur la *Caricature* suffiraient déjà à lui assurer un rang des plus distingués parmi les chroniqueurs de l'art. Le volume qu'il nous offre aujourd'hui présente incontes-

1. *L'Art du Rire et la Caricature dans tous les temps*, par Arsène Alexandre; 1 vol. in-4°, illustré de 200 reproductions en fac-similé dans le texte, et orné d'une charmante couverture dessinée par Willette. Prix, broché : 10 francs.

2. Prix, broché : 7 fr. 50.

3. Le *XIXe siècle*, par Grand-Carteret; 1 vol. in-4° de 800 p., illustré de 18 pl. en couleurs et de plus de 500 gravures dans le texte. Prix, broché : 30 francs.

tablement un vif intérêt. Nous avons déjà assez de reculée pour envisager avec confiance le siècle qui s'achève ; c'est un grand siècle, et peut-être le plus grand de tous si on y fait intervenir la Science ; c'est, dans tous les cas, une époque d'une singulière variété et merveilleusement féconde pour les progrès de l'esprit humain. Quoi qu'en puissent penser des esprits chagrins, le XIXe siècle est original, hardiment novateur en toutes choses. A n'envisager que l'art, il ne le cédera, nous en sommes convaincus, à aucun autre. Le siècle qui aura vu à la fois la réaction davidienne, le romantisme, l'évolution naturaliste, et les conquêtes de l'école du plein-air, est un siècle dont la gloire est immortelle.

Il nous faut remercier M. Carteret d'en avoir tracé un tableau juste, animé et vivant, en enrichissant son texte d'une profusion de documents choisis avec le goût et la compétence d'un homme abondamment informé.

A signaler encore à la même librairie le deuxième volume de la traduction française du si précieux et si excellent *Cicerone en Itatie* de Burckardt, d'après la cinquième édition entièrement revue et complétée par le Dr W. Bode. La première partie, publiée il y a quelques années déjà, est consacrée à l'Antiquité. C'est un instrument de travail indispensable à tous ceux qui s'occupent d'art.

***

Nous ne suivrons pas la maison Renouard (H. Laurens, éditeur), dans ses nombreuses publications ; nous avons eu, du reste, déjà occasion de parler de la Coiffure féminine ; nous voulons seulement aujourd'hui appeler l'attention de nos lecteurs sur un ouvrage d'art de grand luxe : sur l'*Histoire de l'Art décoratif, du* XVIe *siècle à nos jours* [1].

Ce livre qui est de notre confrère, M. Arsène Alexandre, dont le nom vient de revenir plusieurs fois sous notre plume, est peut-être le plus important et le plus somptueux qui ait encore été fait sur l'Art décoratif, après le grand *Dictionnaire de l'Ameublement* de notre ami M. Henry Havard. Il s'adresse à un double public : les gens du monde, d'une part ; les artistes et les industriels, de l'autre. Pour les uns, ce sera un livre instructif à feuilleter, en raison du nombre extraordinaire de ses illustrations, et aussi en raison des agréments de son texte ; pour les autres, ce sera un livre utile, un répertoire d'idées, autant que de formes et de modèles.

Nous ne pouvons pas dire que nous en aimons beaucoup les reproductions en couleurs, mais les dessins dans le texte sont très soignés et quelques-unes des eaux fortes, comme celles de MM. Bacquemond et Lhermitte, sont tout à fait remarquables.

L. G.

1. *Histoire de l'Art décoratif, du* XVIe *siècle à nos jours*, par Arsène Alexandre, précédée d'une préface de Roger Marx, inspecteur des Beaux-Arts ; 1 vol. gr. in-folio, illustré de 48 chromolithographies, 12 eaux-fortes et 500 vignettes dans le texte. Prix, broché : 80 francs.

Le Rédacteur en chef gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET Cie.



ÉTUDES SUR LA PEINTURE SIENNOISE

I

DUCCIO



L'École siennoise n'a pas eu les destinées glorieuses de l'École florentine. Méconnue par Vasari et par les fidèles sectateurs de Vasari, aux yeux de qui tout progrès et toute beauté devaient nécessairement être sortis de Florence, elle n'a obtenu des historiens d'art qu'une justice tardive, et peut-être incomplète. Elle a dû surtout d'être connue à ce fait heureux que les archives de Sienne, demeurées intactes depuis les origines du moyen âge, nous ont conservé le nom des artistes qui travaillèrent pour la vieille cité, avec les comptes intéressant une partie de leurs œuvres. Le P. Della Valle, en 1782, fut le premier à employer ces matériaux précieux, dont il édifia labo-

rieusement trois volumes [1]. En 1827, Rumohr publia également trois volumes, qui contiennent bien des renseignements nouveaux, mis en œuvre avec un sens vraiment critique [2]. Mais la plus large moisson fut faite, en 1854, par M. Milanesi, qui ajouta encore trois volumes à ceux de ses devanciers [3].

On peut encore glaner derrière M. Milanesi, mais l'essentiel est dit, au moins quant aux documents. Ces documents, deux historiens d'art, de tempérament fort divers, ont entrepris de les mettre en œuvre. Rio [4], dont la critique très partiale paraît souvent insuffisante, étayée d'inexactitudes, a un sens très profond de la mysticité siennoise, qu'il apprécie avec enthousiasme. M. Cavalcaselle [5], très attentif, très minutieux, a dépouillé tous les documents, vu toutes les œuvres qu'il décrit. Dois-je dire qu'il manque absolument de cette passion qui déborde chez Rio? Que, malgré sa critique patiente et fine, il est trop souvent docile aux inventions romanesques de Vasari? Telle que nous l'avons cependant, son histoire demeurera un monument unique de méthode et de recherche féconde. Mais est-ce à dire que, même aujourd'hui, les Siennois soient bien connus? Simone Martini est immortel grâce à Pétrarque; mais Duccio, et surtout les Lorenzetti, ces maîtres extraordinaires, ne peut-on les juger à nouveau? Il ne s'agit pas de reprendre par le menu un catalogue déjà très bien fait; mais, en négligeant ces peintres secondaires qui font nombre autour des inventeurs, on peut mettre en relief les œuvres qui ont fait date, qui ont créé une tradition nouvelle. On peut les étudier avec une sympathie plus raisonnée, les éclairer par l'histoire politique et littéraire de leur temps, leur rendre la vie. A ces motifs s'en ajoute un d'ordre matériel, qui a bien son prix. Les œuvres siennoises sont peu connues, parce qu'elles n'ont presque pas été reproduites. Les belles photographies de la maison Lombardi de Sienne permettront désormais aux hommes les

1. *Lettere senesi di un socio dell'Academia di Fossano sopra le Belle Arti.* In Venezia, presso Giovambatista Pasquali, M.DCC.LXXXII.

2. *Italienische Forschungen*, von C. F. Von Rumohr. Berlin und Stettin, 1827.

3. *Documenti per la storia dell'Arte senese*, raccolti ed illustrati dal dott. Gaetano Milanesi. Siena, presso Onorato Porri, 1854-1858.

4. *L'Art chrétien*, par A.-F. Rio. Nouvelle édition entièrement refondue. Paris, Bray et Retaux, 1874, t. I, ch. I et II.

5. *Storia della pittura in Italia, dal secolo II al secolo XVI*, per G. B. Cavalcaselle e J. A. Crowe, vol. III. Firenze, Lemonnier, 1885.

plus casaniers de goûter, dans la paix de leur cabinet, l'âme siennoise[1].

Est-ce une illusion de croire qu'ils n'ont pas reçu encore pleine justice, ces chers peintres d'âme si tendre, de pensée si profonde, qui ont fait vivre dans leur œuvre l'éternelle sagesse des enseignements de l'Église auprès des plus douloureuses inquiétudes de l'esprit humain? ces peintres naïfs, qui ont introduit dans l'art italien le sourire, ce charme léger qui rappelle notre art français, au temps du bon roi saint Louis? ces peintres dévots qui inscrivaient le nom de Dieu et de la Madone en tête des statuts de leur corporation, l'an 1355 : « Parce que nous sommes, par la grâce de Dieu, ceux qui manifestent aux hommes grossiers et qui ne savent les lettres, les choses miraculeuses opérées par la vertu et en vertu de la sainte foi :... et que nulle chose, si petite soit-elle, ne peut avoir commencement ni fin sans ces trois choses, qui sont : pouvoir et savoir et vouloir avec amour...[2] »

Il y a, dès l'aube du XIVe siècle, une affinité fraternelle entre les douces peintures siennoises et la tendresse émue, ardente, passionnée des lyriques ombriens, de ce Jacopone da Todi qui a hérité de toute la poésie de saint François. Quel abîme entre cette mysticité délicate et le tour d'esprit très net, très positif, des Florentins! Giotto lui-même, si admirable pourtant et si profond dans ses allégories d'Assise, où vit l'âme de Dante, comme il est peu inspiré dans ses retables! Ce n'est pas lui nuire que d'avouer que Duccio, qui avait sans doute commencé de peindre bien avant lui, le dépasse par le sentiment, le dépasse même par l'exécution. Giotto domine tout le XIVe siècle; c'est un génie créateur dans toute la force du terme; Duccio n'a pas créé, il a transformé; il a laissé une œuvre achevée dans sa délicatesse, mais cette œuvre n'a été si puissamment féconde que parce que le souffle de Giotto est venu à un moment donné l'animer d'une vie nouvelle.

On répète volontiers que l'École siennoise, sortie du byzantinisme, après s'en être éloignée quelque temps, y est retombée, a fini

1. M. Galileo Lombardi vient d'exécuter tout récemment une merveilleuse série de photographies (une soixantaine environ), qui reproduisent, d'ensemble et de détail, le grand retable de Duccio. Les gravures du présent article sont faites d'après ces photographies.

2. *Breve dell'arte de' pittori senesi dell'anno MCCCLV*, dans Gaye (*Carteggio inedito d'artisti italiani dei secoli XIV, XV, XVI*). Firenze, 1839, t. I, p. 1, et dans Milanesi) *Documenti*), t. I, p. 1.

dans la stérilité. Il me semble qu'une École à qui l'on doit, en dehors des compositions charmantes et fortes de Duccio et de Simone Martini, des allégories politiques, religieuses et morales comme les fresques d'Ambrogio Lorenzetti au palais de Sienne, les immenses décorations du Campo Santo à Pise et de la Chapelle des Espagnols à Florence, c'est-à-dire tout ce que l'art du moyen âge, en mettant à part Giotto, a réalisé de plus admirable, de plus définitif, une telle école n'a pas été stérile. On lui reproche sa décadence rapide, parce qu'au xv[e] siècle elle n'a plus à Sienne que de médiocres représentants, tandis que la gloire de Florence éclipse tout. Mais si, dans Sienne même, la clarté s'est affaiblie (et que de fines œuvres on pourrait apercevoir dans cette décadence!), il y a eu autour de Sienne un rayonnement de pieuse tendresse, qui a illuminé Pise, Florence, Orvieto, l'Ombrie. Orcagna et Traini sont tout pénétrés de grâce siennoise; et toutes ces petites écoles qui aboutissent à la mystique Ombrie, Fabriano, Gubbio, Foligno, d'autres encore ont reçu la bonne nouvelle de Sienne; Gentile da Fabriano et Ottaviano Nelli, Alunno et Buonfigli, Pinturicchio et Pérugin, et Raphaël même pendant quelques années, se sont souvenus de l'art siennois. Et nous en retrouverons les traces hors d'Italie, en Allemagne, en France surtout, où, d'Avignon jusqu'à Dijon, le charme impérissable de Simone Martini a fait éclore de si fraîches œuvres. Une École qui après une vie glorieuse laisse un pareil héritage, ne mérite-t-elle pas une étude attentive et un peu d'amour?

*
* *

Dans l'histoire du xiii[e] siècle toscan, toujours on aperçoit Sienne, la ville aux remparts de briques, dont la rouge tour dresse la tête au-dessus du fer à cheval de sa place pittoresque, et semble guetter au loin, vers Rome et vers Florence. Sa grande rivale est Florence, son égale de force et d'ambition. Quand a commencé la lutte entre ces farouches républiques? On ne le sait. Dès après l'an mil, elles se menacent et s'attaquent. Escarmouches et batailles rangées, victoires, défaites, pillages se succèdent, et traités de paix que l'on déchire à peine signés. Dans la cruelle division des partis guelfe et gibelin, Florence est guelfe, Sienne gibeline; Florence s'appuie sur l'Église, Sienne sur l'Empire. En 1259, la paix régnait depuis cinq longues années, lorsque l'orgueil guelfe, sous la menace de Manfred, l'usurpateur allemand, provoqua une nouvelle guerre. Préparée lentement



MADONE ATTRIBUÉE A CIMABUE.

(Église de Sainte-Marie-Nouvelle, à Florence.)

et à grands frais, cette guerre se résuma en une seule bataille, mais des plus sanglantes qu'ait vues le moyen âge, la journée de Monte Aperti.

Ce fut le samedi 4 septembre de l'an 1260. Sienne, forte des soudards de Manfred et de l'union dévouée de tout son peuple, s'était solennellement consacrée à la Vierge Marie. Tête et pieds nus, la corde au cou, vêtus d'une chemise, tous les citoyens avaient accompagné par les rues l'image de la Madone portée sous un dais; puis, armés et en bon ordre, escortant leur *carroccio* de guerre, sur lequel flottait la bannière blanche de Manfred, ils étaient descendus dans les gorges de l'Arbia, où les attendait l'armée florentine. La victoire, longtemps indécise, grâce peut-être à la défection des gibelins de Florence, échut enfin aux Siennois. Ils firent de leurs ennemis un effroyable carnage; la petite Arbia, si limpide, roula des flots de sang. « Et alors, dit Villani, fut brisé et annulé l'ancien peuple de Florence, qui avait duré en de telles victoires, et en si grande seigneurie et puissance... » (Giov. Villani, VI, 78.) Les vainqueurs rentrèrent triomphalement à Sienne, rapportant à la Vierge secourable les dépouilles opimes de Florence, son *carroccio* rouge attelé de bœufs sacrés, et sa cloche de guerre, la *Martinella*. Ils confirmèrent à la Madone la donation de leur cité, et une monnaie d'argent, frappée pendant les fêtes, avec la devise : *Sena vetus, civitas Virginis*, demeura le témoignage de leur reconnaissance et de leur dévotion.

La bataille de Monte Aperti est la noble date de l'histoire de Sienne. Les troubles qui suivirent, la lutte de Charles d'Anjou et de Conradin, même, dix ans plus tard, la défaite de Colle, la puissance reconstituée de Florence, la conquête de Sienne par les guelfes, et le changement de ses institutions[1] n'obscurcirent point le souvenir de la grande bataille; aujourd'hui encore, dans la ville si fière de ses antiques gloires, ce souvenir n'est pas éteint. « Fut-il jamais, s'écrie Dante, nation si vaine comme la siennoise? Certes, non pas même la française, à beaucoup près. » (*Inf.*, XXIX, 121.) La fortune et le luxe de Sienne sont nés en ce moment; de cette terre humide de sang a jailli une blanche fleur du lis gibelin; c'est après Monte Aperti que dans les églises siennoises de tendres Madones aux longs regards ont soulevé de leurs bras leur Jésus souriant pour qu'il bénît le peuple victorieux. Déjà, en 1221, Guido peignait sa célèbre Madone, œuvre

1. En 1285, le nombre des gouverneurs de Sienne, autrefois de vingt-quatre, fut réduit à neuf, les *nove*.

toute byzantine encore et à demi barbare, dont on admirerait moins la grâce primitive si elle n'avait été repeinte, à la fin du XIIIe siècle, par Duccio ou l'un de ses contemporains [1].

Vers 1260, les archives nous apprennent le nom de plusieurs artistes siennois, les uns, comme Diotisalvi, occupés à peindre sur les

1. L'histoire de la Madone de Guido est singulière. Le tableau, après avoir passé, au XVIe siècle, de l'église détruite de San-Gregorio in Campo Regio dans l'église de San-Domenico, y demeura jusqu'à ces dernières années. Il fut transporté au Palais public lors de la visite du roi Humbert à Sienne, et c'est là qu'on peut désormais le voir, dans un jour excellent qui en permet l'étude minutieuse. Il se compose d'un panneau de forme rectangulaire que surmonte un fronton en triangle (selon le chroniqueur Tizio, c'était à l'origine un triptyque, dont les volets ont disparu). Dans le grand panneau, la Madone est représentée assise sur un trône de marbre incrusté, et tenant sur ses genoux l'enfant Jésus, qui bénit de la main droite. Au-dessus du trône, six anges font un geste d'adoration. Au fronton est représentée la demi-figure du Christ bénissant, accosté de deux anges. Au bas du trône de la Vierge on lit l'inscription suivante, en lettres gothiques blanches sur fond bleu :

+ ME GV*id*O DE SENIS DIEBVS DEPINXIT AMENIS. QVEN XPS LENIS NVLLIS VELET AGERE PENIS. ANO. D. M°C°C XX. I.

Cette inscription, où les Siennois voyaient avec fierté l'évidente preuve de la priorité de leur école sur celle de Florence, un Siennois, M. Milanesi, en attaqua tout d'un coup l'authenticité dans une brochure que des historiens d'art, Rio, Cavalcaselle, acceptèrent comme un texte de loi (*Della vera cita di Guido pittore senese... lettera.. al cav. A. F. Rio*, 1859). M. Milanesi, qui avait trouvé dans les archives de Sienne, à diverses datent allant de 1278 à 1302, mention de paiements faits au peintre Guide di Graziano, n'hésita pas à lui attribuer le retable de San-Domenico. Il faisait observer : 1° que les caractères gothiques de l'inscription n'étaient pas en usage avant la fin du XIIIe siècle; 2° que la technique de la peinture était aussi celle des peintures de la fin du XIIIe siècle; 3° enfin que la date, restaurée sans doute fort anciennement, pouvait être lue, par l'addition de deux lettres dans les espaces laissés libres : MCCLXXXI. La cause semblait perdue par les Siennois. Mais voici qu'en 1889 M. Franz Wickhoff a ranimé leur courage, en démontrant que les allégations de M. Milanesi ne reposaient sur rien de sérieux (*Ueber die Zeit des Guido von Siena*, dans les *Mittheilungen des Instituts fur œsterreichische Geschichtsforchung*, 1889, p. 224 et suiv.). En effet, les caractères gothiques de l'inscription se retrouvent sur d'autres monuments de la première moitié du XIIIe siècle ; l'inscription et la date n'ont pas été repeintes ; au contraire, le visage, les mains, les pieds de la Madone et de l'Enfant ont été repeints à la fin du XIIIe siècle, ce qui explique le ton délicat des chairs. Enfin le nom de Guido est assez commun en Italie et dans l'histoire de l'art primitif, pour qu'il ne soit aucunement nécessaire de l'identifier avec le Guido di Graziano, dont M. Milanesi s'est fait le généreux patron. La brochure de M. Wickoff est un petit chef-d'œuvre de solide érudition, où presque rien n'est laissé aux conjectures aventureuses.

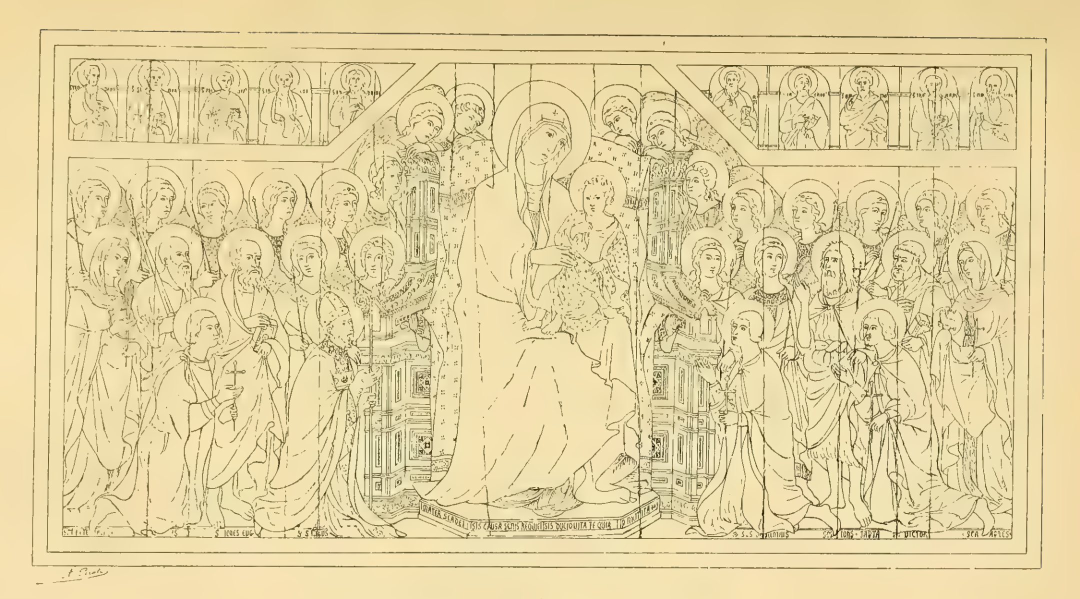
couvertures des registres de la Biccherna le portrait du chambellan et les blasons de ses quatre adjoints [1] ; d'autres, comme Piero, Bonamico et Parabuoi, décorant des gonfalons où ils devaient représenter l'image de la Vierge, peut-être aussi les armes des contrées de Sienne. En l'absence d'œuvres que l'on puisse étudier, il semble inutile de citer une foule d'autres noms obscurs qui ne peuvent avoir de prix que pour la critique documentaire; parlons du grand peintre qui fut vraiment « la lumière de l'École siennoise[2] », et du merveilleux retable où cette École se forma.

1. La *Biccherna* (primitivement *Uffizio degli quattro Provveditori del Comune*) était l'administration des finances de Sienne. Le mot *Biccherna*, d'origine allemande, ne fut jamais d'usage hors de Sienne, où il dut pénétrer, vers le milieu du XIIIe siècle, avec les troupes impériales. Les officiers de la *Biccherna*, qui demeuraient six mois en charge, percevaient tous les revenus de la ville, et pourvoyaient à toutes ses dépenses. A la *Biccherna* s'adjoignait la *Gabella*, qui était l'administration des douanes. Les comptes de ces deux administrations, divisés en comptes de revenus (*introitus*) et de dépenses (*exitus*), écrits d'abord sur parchemin, puis sur papier, étaient enfermés par liasses entre deux ais de bois reliés par des courroies. Sur la tablette supérieure on inscrivit d'abord l'année et le semestre, avec le nom des administrateurs en fonction (ces délégués, au nombre de quatre, avaient à leur tête un chambellan, *camerarius* ou *camerlingo*). Au nom s'unissait tout naturellement le blason; puis, dans la seconde moitié du XIIIe siècle, l'usage vint de peindre sur la tablette, à côté de l'inscription et des blasons, le portrait du camerlingue, un moine des Servi di Maria ou de San-Galgano, qui, assis à sa table, compte son argent. La série de ces portraits, de valeur fort inégale, offre, on le comprend, en raison même de son antiquité, l'intérêt d'un ensemble vraiment unique. Plus tard, au cours du XIVe siècle, on entreprit de varier la décoration de ces couvertures; des sujets religieux, historiques ou allégoriques, y furent représentés, quelquefois par les meilleurs peintres de Sienne. Enfin ces petites compositions, qui peu à peu avaient envahi toute la tablette, s'agrandissent outre mesure, et l'on en vient à oublier leur destination primitive; on les remplace, à la fin du XVe et au cours du XVIe siècle, par des peintures à l'huile, sur bois ou sur toile, qui accompagnent la remise des documents. Le dernier de ces tableaux est daté de 1613.

L'archive de Sienne possède aujourd'hui encore la plus grande partie de ces couvertures peintes; quelques-unes sont dispersées en des collections particulières ou en des musées; notre Bibliothèque nationale en a trois, datées de 1330, 1339 et 1345 (manuscrits italiens, n°s 1168-1170).

En attendant la belle publication, où l'archiviste siennois M. Lisini reproduira toutes les couvertures peintes de la *Biccherna* et de la *Gabella*, on lira avec fruit une étude publiée dans l'*Art* (1877, t. II, p. 225) par le regretté Mussini, qui fut si longtemps directeur de l'Académie de Sienne, et un excellent article de M. Geffroy, directeur de notre Ecole de Rome, auquel j'ai emprunté la meilleure part de ces informations (*Tablettes inédites de la Biccherna et de la Gabella de Sienne*, dans les Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'École française de Rome, 1882, p. 403 et suiv.).

2. Rio, t. Ier, p. 94.



LA VIERGE DE MAJESTÉ ENTOURÉE D'ANGES ET DE SAINTS, PAR DUCCIO.

(Face antérieure du retable conservé à l'Œuvre du Dôme, à Sienne.)

Il est bien peu d'artistes du moyen âge sur lesquels nous ayons des renseignements aussi nets et aussi importants que sur Duccio; et cependant nous ne savons rien de sa naissance, de ses débuts ni de sa mort. Le second Commentaire de Ghiberti le mentionne rapidement à la suite des Lorenzetti, de Simone, de Lippo et de Berna; il décrit inexactement son grand retable. Vasari reproduit l'erreur de Ghiberti, et y ajoute, selon son habitude, tout un petit roman. Il fait vivre Duccio au milieu du XIVe siècle; il le fait travailler au fameux pavé de la cathédrale de Sienne, et le donne pour l'inventeur de ces incrustations de marbres de couleur où excella Beccafumi. Ce sont les archives de Sienne, explorées par le P. Della Valle, par Rumohr, par MM. Milanesi et Lisini, qui nous ont révélé Duccio. Une série de paiements cités au compte de la Biccherna nous le montrent employé à peindre des couvertures de registres, de 1282 à 1285 [1] Quel âge avait-il alors? Les anciens historiens de la peinture siennoise veulent, sans preuve aucune, qu'il soit né en 1260; en tous cas, il fallait que sa réputation fût déjà bien établie en 1285, pour qu'il reçût de Florence la commande d'un tableau d'autel. C'est le 15 avril 1285 que la fabrique de Santa-Maria Novella demande à Duccio di Buoninsegna [2] de lui peindre un grand retable « orné de la figure de la bienheureuse Vierge Marie et de son tout-puissant Fils et d'autres figures », au prix de cent cinquante livres de petits florins [3]. Le document est des plus instructifs par sa minutie, par les précautions dont il témoigne. Rien n'y est laissé à l'imprévu. Duccio doit dorer le retable et en faire tout l'ornement à ses propres frais. Et l'arrangement est signé à cette condition expresse que « si le dit tableau n'est pas peint bellement et travaillé à la volonté et au gré des mêmes alloueurs, ils ne seront tenus aucunement au paiement de ladite somme, en tout ou partie, ni au remboursement d'aucunes dépenses faites pour ce tableau; mais le tableau demeurera au même Duccio ».

1. La date de 1282 est donnée par le P. Della Valle dans ses *Lettere senesi* (t. Ier p. 277); mais le document n'a pas été retrouvé. Les autres dates, 1285, 1287, 1291, 1293, 1295, sont mentionnées par Rumohr (*Forschungen*, t. II, p. 11), et par M. Lisini (article de Geffroy, p. 425-426). Duccio est payé pour ces peintures à raison de huit sous d'abord, puis de dix sous. Diotisalvi, qui travaillait pour le camerlingue de 1257 à 1292, recevait également huit et dix sous.

2. *Duccio quondam Boninsegne pictori de Senis*. Ailleurs, nous le verrons appelé *Duccio di Niccolò*, c'est-à-dire qu'il était fils de Niccolò di Buoninsegna. Le nom de Duccio est un diminutif familier de Guido, *Guiduccio*.

3. Milanesi, *Documenti*, t. Ier, p. 158-160.

En outre, au cas où l'une des parties contractantes manquerait à la parole donnée, elle aurait à payer à l'autre un dédit estimé à cinquante livres de petits florins, et à la dédommager de tous frais survenus. Ce traité oblige d'un côté toute la Société de la sainte Vierge et l'Œuvre de l'église, de l'autre Duccio et ses héritiers en tous leurs biens présents et futurs. On trouverait malaisément des clauses plus étroites et mieux spécifiées que celles de ce curieux acte, que rédigea publiquement à Florence, « près l'escalier des Frères Prêcheurs de Sainte-Marie-Nouvelle, » Jacopo del Migliore, du Mugnone, par l'autorité impériale juge et notaire.

Le retable fut sans doute peint et agréé, car les documents ne mentionnent point de dédit payé soit par Duccio, soit par l'Œuvre de Sainte-Marie Nouvelle. Mais qu'est-il devenu? a-t-il disparu à tout jamais de la vieille église dominicaine? M. Wickhoff, qui paraît aimer Sienne et ne craindre point les foudres de Florence, après avoir si bien mérité de Guido en lui restituant le patrimoine traîtreusement dérobé par M. Milanesi, a entrepris de retrouver encore l'œuvre perdue de Duccio. Il la retrouve dans l'église même de Sainte-Marie-Nouvelle; il la retrouve dans la chapelle Ruccellai ; oui, ce serait la Madone que vénèrent les touristes confiants en Vasari, la Madone de Cimabue. Lisez la longue démonstration de M. Wickhoff [1], et puis courez à Florence, ou seulement prenez en main une photographie de la Madone, et vous vous sentirez troublé. Comment ne pas l'être? Du coup la gloire de Cimabue, qui avait déjà reçu plus d'une atteinte, sombre dans la nuit, dans l'inconnu. Cimabue n'est plus aujourd'hui le glorieux maître que Vasari nous montrait suscité par la Providence pour sauver l'art de la grossièreté des Grecs; la critique lui a enlevé peu à peu la plus grande part de ses prétendues œuvres. Les fresques d'Assise, les retables de l'Académie de Florence, du Louvre et de la National Gallery sont d'une époque antérieure à Cimabue. Et quelle différence d'ailleurs entre ces œuvres rudes et la grâce toute siennoise de la Madone Ruccellai ! Quelle différence aussi d'avec les œuvres de Giotto ! Si vous admettez que Cimabue fut le maître de Giotto, vous ne pouvez admettre que la Madone Ruccellai soit de Cimabue. Pauvre Cimabue ! Ce dernier rempart de l'art florentin au XIIIe siècle s'écroule. Les vieilles troupes que Vasari avait accoutumé de conduire à la victoire sont en déroute; et sur la brèche ouverte par les nouveaux historiens flotte magnifiquement la bannière siennoise!

1. *Ueber die Zeit des Guido von Siena*, p. 256-279.

Mais reprenons nos esprits. Cimabue a existé et il a peint (très probablement) un retable pour Sainte-Marie Nouvelle. Je veux bien que les vérités de Vasari soient sujettes à caution; je ne crois pas à la fierté du peintre, à la splendeur de ses vêtements, à la visite de Charles d'Anjou dans son atelier; je consens même qu'il n'ait jamais enseigné Giotto; mais enfin Dante le nomme, et un commentateur florentin de Dante, à la fin du XIVe siècle, nous dit qu'il y a de lui, à Sainte-Marie Nouvelle, un retable d'une grande maîtrise. Ce retable aurait-il changé d'auteur dans l'espace d'un siècle? C'est bien possible. Je suis frappé du caractère siennois, et même de la technique siennoise de la Madone Ruccellai, de la douceur des traits, de la fraîcheur des chairs, du type élégant des anges agenouillés autour du trône; mais en même temps j'y note certaines ressemblances avec des œuvres pisanes comme la Madone du Louvre : les médaillons du cadre, le trône de bois sculpté et doré, le type de l'Enfant, qui ne me rappellent point les œuvres authentiques de Guido et de Duccio. J'hésite devant les conclusions que me propose M. Wickhoff : ou la Madone Ruccellai a été peinte par Duccio, ou Cimabue devient un maître siennois qui a suivi la tradition de Guido; ce n'est plus l'inventeur d'un nouveau style. L'alternative sera cruelle à tous ceux que leur amour pour Sienne n'empêche point de chérir Florence; mais Giotto ne suffit-il pas à la gloire de Florence? Au moins reste-t-il à Cimabue trois vers de Dante, ces vers fameux sur lesquels à force d'imagination les historiens d'autrefois ont édifié sa biographie :

Credette Cimabue nella pintura
Tener lo campo, ed ora ha Giotto il grido,
Si che la fama di colui oscura.

(*Purg.*, XI, 94-96.)

De 1285 à 1308, c'est-à-dire jusqu'à l'époque où il commença son grand retable, Duccio reçut évidemment plus d'une commande; des peintures dont nous aurons à reparler, que possèdent l'Académie et l'hôpital de Sienne, doivent dater de ce temps-là. En 1302, il peignit une Madone pour la chapelle du Palais Public; le tableau, qui était orné d'un gradin, lui fut payé 48 livres[1]; on ne sait ce qu'il est devenu.

1. « Dicembre anno 1302. Anche XLVIII Libre al maestro Duccio dipegnitore per suo salario d'una tavola, ovvero Maestà, che fecie et una predella, che si posero nell' altare ne la chasa de' nove, la due si dicie l'uffizio. Ed avemone pulizia de' nove. » Publié par Rumohr, *Forschungen*, II, p. 11.



FIGURES D'ANGES, DETAIL DU RETABLE DE DUCCIO.

Au commencement du XIVe siècle, les Siennois, raffinés peu à peu par le bien-être et le repos, avaient pris le goût des choses délicates. Leur dévotion s'inquiétait de voir toujours au maître-autel de leur cathédrale la vieille Madone qu'ils avaient implorée à Monte Aperti, « la Madonna degli occhi grossi », la Madone aux gros yeux, image brutale qui ne convenait pas à la bienheureuse reine de la cité. L'Œuvre de la cathédrale, représentée par Jacopo, fils de Giliberto Mariscotti, entra en pourparlers avec Duccio; le 9 octobre 1308, une convention fut signée chez le notaire Paghanello, fils du notaire Diotifece, en présence des témoins Ugo de Fabris, juge, Nerio, fils de maître Gabriel, et Tura, fils de Barthélemy. Le document, non moins complet que celui de 1285, et rédigé aussi dans un latin minutieux, vaut d'être traduit, au moins en ses passages essentiels [1]. Nous y voyons en premier « que ledit Duccio a promis et accordé audit maître Jacopo, ouvrier, recevant et stipulant pour ladite Œuvre de sainte Marie, et en son nom, de peindre et de faire ledit tableau, du mieux qu'il pourra et saura, et que le Seigneur lui octroiera; et de travailler sans relâche audit tableau, pendant tout le temps auquel il y pourra être travaillé; et de n'accepter ni recevoir aucun autre travail à faire, tant que ledit tableau n'aura été achevé et fait. Or, ledit maître ouvrier Jacopo, au nom de ladite Œuvre et pour elle, a promis de donner et de payer audit Duccio, pour son salaire dudit ouvrage et travail, seize sous en deniers siennois, pour chaque jour que ledit Duccio travaillera de ses mains audit tableau; sauf que, s'il perdait quelque espace du jour, il devrait être décompté dudit salaire, selon l'estimation du temps perdu. Lequel salaire ledit ouvrier, au nom susdit, sera tenu et a promis de donner audit Duccio, en la manière suivante : chaque mois que ledit Duccio travaillera audit tableau, de donner au même Duccio dix livres de deniers en monnaie nombrée, et le reste dudit salaire, de le décompter des deniers que le même Duccio est tenu de donner à l'Œuvre susdite de sainte Marie [2]. De même a promis ledit Ouvrier, au nom susdit, de fournir et donner toutes choses qui seront nécessaires pour travailler audit tableau : en sorte que ledit Duccio ne soit tenu d'y rien mettre, sinon sa personne et son travail. » Au cas où l'une des parties ne tiendrait pas la convention, elle aurait à payer un dédit de vingt-cinq livres de deniers siennois.

1. Della Valle, *Lettere senesi*, II, p. 75-76; Milanesi, *Documenti*, I, p. 166-168.

2. C'est-à-dire apparemment de l'impôt annuel qui était prélevé pour l'Œuvre du Dôme sur chaque habitant de Sienne.

« En outre ledit Duccio, pour une plus grande sûreté, a juré librement sur les saints évangiles de Dieu, le livre ayant été touché corporellement, d'observer et remplir le tout et chacune des choses dites, en bonne foi, sans fraude, en tout et partout, comme il est contenu ci-dessus. »

Nous avons peine à nous faire une juste idée de la condition des artistes du moyen âge. Voilà un peintre assurément renommé dans sa ville natale, qui est lié par les conditions les plus étroites, surveillé comme un simple manœuvre, obligé sans doute de se débattre à chaque instant pour obtenir le salaire qui lui est dû. Un nouvel acte notarié, qui suit de près la première convention, car il date du 20 décembre 1308, nous fait toucher toutes les petites difficultés, peut-être les misères de cette vie de peintre. Duccio y confesse avoir reçu de maître Jacopo, sans doute pour les premiers frais du retable (construction et préparation des panneaux, sculpture et dorure) une avance de cinquante florins « d'or bon et pur et de droit poids », qu'il s'engage à restituer « d'ici aux calendes de janvier prochain », promettant en outre de dédommager l'Œuvre, « sur une simple parole de son représentant, sans autre preuve, » pour tous ennuis, dépenses et intérêts qu'elle aurait pu avoir à recouvrer lesdits florins.

Le retable, auquel Duccio dut travailler sans interruption, fut terminé au mois de juin de l'année 1310 selon certains chroniqueurs, 1311 selon d'autres, et ce furent à Sienne de grandes réjouissances lorsqu'on le porta au maître-autel du Dôme en noble pompe et solennelle procession. Une chronique italienne anonyme, conservée parmi les manuscrits de la Bibliothèque communale de Sienne, contient de cette fête un récit bien vivant, que le P. della Valle a su découvrir et publier[1]. En voici la traduction :

Comment le Tableau de l'Autel majeur du Dôme fut achevé et porté au Dôme. Anno Domini, le IX[e] *jour de juin de l'année dite ci-dessus, MCCCX.*

« Et encore dans ledit temps et par la susdite Seigneurie fut pourvu à faire le tableau de l'autel majeur et en fut levé celui qui est aujourd'hui à l'autel de Saint-Boniface, lequel se nomme la *Madone des gros Yeux* et *Madone des Grâces*. Or, cette Madone fut celle qui exauça le peuple de Sienne, quand furent rompus les florentins à Monte Aperto, et en cette manière fut changé ledit tableau, parce

1. Della Valle, *Lettere senesi, Notizie di Duccio,* t. II, p. 63 et suiv.; Milanesi, *Documenti,* I, p. 169.

que fut fait ce nouveau, lequel est beaucoup plus beau et dévot et grand, et a derrière le Testament ancien et nouveau. Et en ce jour qu'on le porta au Dôme, les boutiques furent fermées, et l'évêque ordonna une grande et dévote compagnie de prêtres et de frères avec une solennelle procession, accompagnée des Neufs Seigneurs et de tous les Officiers de la Commune et de tout le peuple et successivement tous les plus dignes étaient après ledit tableau avec des cierges allumés en main; et puis étaient derrière les femmes et les enfants avec grande dévotion, et accompagnèrent ledit tableau jusqu'au Dôme, faisant la procession autour du Campo, comme d'usage, sonnant les cloches à toute volée, par dévotion de si noble tableau comme est celui-là. Lequel tableau fit *Duccio di Niccolò*, peintre, et il fut fait dans la maison des Muciatti hors de la porte Stalloreggi. Et tout ce jour on se tint en oraison avec grandes aumônes, lesquelles se firent à de pauvres gens, priant Dieu et sa Mère, laquelle est notre avocate, de nous défendre par son infinie miséricorde de toute adversité et de tout mal, et de nous garder des mains des traîtres et ennemis de Sienne. »

Les chroniques du Buondone, de Bisdomini, de Tizio font mention de la même fête, qu'elles reportent (avec vraisemblance) à l'année 1311, et nous apprenons même par les comptes de la Biccherna que la dépense totale, en ce jour glorieux, fut de douze livres dix sous, tant pour le transport du tableau de l'atelier du peintre au Dôme que pour le paiement des sonneurs de trompettes, de timbales et de cliquettes qui lui firent escorte [1].

Le retable, de très grandes dimensions [2], était peint sur les deux faces. Au devant était la *Maestà*, c'est-à-dire la Vierge glorieuse, avec l'Enfant Jésus, au milieu d'anges et de saints; au revers, les histoires de la Passion du Christ. Les deux gradins, ainsi que les tabernacles dominant le tableau, contenaient des histoires de la Vierge et du Christ, et il y avait encore de petits pinacles où étaient peints des anges, et d'infinies richesses et dorures que nous ne possédons plus. Car l'œuvre superbe où s'est instruite l'École siennoise a souffert de cruelles aventures. En 1506, le maître-autel du Dôme, qui se dressait sous la coupole, fut reporté plus avant dans la nef. On abattit le retable de Duccio, — telles furent les fautes de goût de la

1. Milanesi, *Documenti*, I, 169.

2. Le grand panneau représentant la Majesté mesure 2 mètres de haut sur 4m,26 de large.

Renaissance! — pour installer à sa place un pompeux tabernacle de bronze, fondu quelque trente ans auparavant pour l'église de l'hôpital



SAINTE CATHERINE, DÉTAIL DU RETABLE DE DUCCIO

par Lorenzo di Pietro, surnommé le Vecchietta. Transporté dans une chambre de l'Œuvre du Dôme, il en fut tiré au XVIIe siècle, pour

subir de nouveaux outrages. On détruisit son cadre et ses dorures, on démonta les panneaux du gradin, qui furent appendus aux murs de la sacristie; enfin on scia en deux le panneau central, ou plutôt on disjoignit les deux panneaux assemblés dos à dos, pour les fixer aux parois obscures du Dôme, la face (la Vierge glorieuse) dans la chapelle de Saint Ansano, et le revers (les histoires de la Passion) dans la chapelle du Saint Sacrement. C'est tout récemment, en 1887, que le chef-d'œuvre a été enfin rendu à l'admiration des Siennois et de tous les amis de l'art; les deux grands panneaux sont exposés l'un auprès de l'autre, dans une lumineuse salle de l'Œuvre du Dôme, où l'on avait transporté déjà depuis plusieurs années les compartiments du gradin [1].

La Vierge est assise sur un large trône de marbre orné de ces incrustations de mosaïque que les Cosmati multiplièrent à Rome. Du dossier du trône tombe en plis nombreux un long drap broché d'or, qui recouvre, sur le siège, un riche coussin, et glisse jusqu'à terre. La Vierge est vêtue, selon la tradition, d'une robe rouge que cache presque entièrement un large manteau bleu. Ce manteau, dont la bordure et les plis sont rehaussés d'or, recouvre un voile blanc qui entoure sa tête et ses épaules. Avec un grave sourire dans son profond regard, elle s'incline vers l'Enfant Jésus, qu'elle tient délicatement à son bras. L'Enfant, aux grosses joues, aux blonds cheveux bouclés, est vêtu d'une chemise blanche et d'un manteau lilas brodé de fleurs d'or, qu'il saisit de ses deux mains. Un cortège de vingt anges entoure la Reine des cieux. Ils sont debout, tenant de légers sceptres d'or, ou ils s'appuient doucement au trône, et contemplent avec vénération la Vierge et l'Enfant-Roi. Parmi les anges, on voit s'avancer vers le trône saint Jean-Baptiste et saint Jean Évangéliste, saint Pierre et saint Paul, sainte Agnès et sainte Catherine. Plus bas enfin sont dévotement agenouillés les quatre saints protecteurs de Sienne : Sévère, Ansano, Crescenzio et Victor.

Au marchepied du trône, une inscription, en lettres d'or sur fond bleu, appelle, par un distique ému, la protection de Marie sur la cité de Sienne et sur le peintre qui l'a glorifiée :

1. Le corps du retable est formé de grosses planches de peuplier, assemblées par des traverses de châtaignier assez solidement pour qu'on n'aperçoive qu'un très petit nombre de fentes. Une toile de lin, collée sur le bois, selon l'ordinaire, supporte une fine couche de plâtre, sur laquelle l'or est appliqué.



D'ANGES.

MATER SANCTA DEI. SIS CAVSA SENIS REQVIEI;
SIS DVCIO VITA. TE QVIA PINXIT ITA.

(Sainte Mère de Dieu, donne la paix à Sienne ; sois la vie de Duccio, puisqu'il t'a peinte ainsi.) L'École siennoise est coutumière de ces affectueuses invocations; déjà nous en avions rencontré une au retable de Guido; bientôt, dans une solennelle fresque de Simone Martini, ce sera tout un poème.

Regardez quelques instants cette vaste composition, si harmonieuse et forte, et transportez-vous aux temps lointains où elle se révéla, vous partagerez l'enthousiasme des Siennois, vous vous associerez de cœur à la fête du 9 juin 1311.

Mesurons le chemin parcouru durant cent années. L'Académie de Sienne possède un retable provenant de l'abbaye de la Berardenga, exactement daté du mois de novembre 1215. L'œuvre est d'une minutie affreuse. La peinture s'y appuie d'un grossier relief : au centre, le Christ trône dans une gloire, entre deux anges et les animaux évangéliques; à droite et à gauche sont trois compartiments enfermant des scènes de la Passion. C'est avec le même procédé barbare, ce mélange de peinture et de relief, encore usité aujourd'hui dans l'art byzantin russe, qu'était représentée la Madone aux gros yeux, la Madone victorieuse de Monte Aperti. Mais avec la Madone de Guido, en 1221, un nouvel idéal apparaît, bien imparfait encore, qui transporte dans la peinture d'atelier les majestueuses proportions et l'expression grandiose des mosaïques. Vers la même époque, Giunta inaugure puissamment l'École pisane, à qui va être confié le premier décor de la nouvelle basilique d'Assise; et l'école de Florence, qui naît enfin, ne semble être, jusqu'à Giotto, qu'une école de mosaïstes. Tant de peintres, de qui nous ne possédons qu'une œuvre ou que le nom seul, s'agitent dans cette pénombre du XIIIe siècle d'où va jaillir la vive lumière! L'art de Duccio s'est formé de ces lentes et pénibles ébauches, ou plutôt il s'est mûri lui-même peu à peu; et, quand nous passerons en revue ses autres peintures aujourd'hui conservées, nous pourrons essayer de marquer les étapes successives de son patient génie, avant que fût produit le chef-d'œuvre définitif.

Si Duccio a séjourné à Florence, comme le fait supposer la commande du tableau de Sainte-Marie Nouvelle, il a peut-être connu Giotto, mais évidemment ce génie si neuf et si personnel n'eut aucune action sur lui. Les madones de Giotto, petites bourgeoises

florentines qui rient familièrement à leur poupon [1], ou femmes épaisses et fortes lourdement assises dans leur stalle gothique [2], sont infiniment loin de la délicate mysticité siennoise. Duccio a choisi pour modèle la grande madone de Guido, mais il a élargi le cadre du retable. Au lieu des maigres et minuscules anges qui volent sur le ciel d'or de Guido, au lieu des anges si fins, mais si bizarrement équilibrés dans les airs près de la Madone Ruccellai, il a peuplé son vaste retable de vivantes et nobles figures, disposées sur trois rangs dans une sorte de perspective forcée, mais vraisemblable.

Je suis heureux de pouvoir donner ici un premier dessin d'ensemble de cette monumentale composition [3]. On sera frappé du style puissant des figures d'anges, de l'expression de respectueuse tendresse qui emplit leurs regards. L'ange de Duccio n'est pas une création originale, c'est l'achèvement parfait de l'ange des mosaïques byzantines, tel qu'on le voit par exemple à la voûte de la chapelle de Saint-Zénon, dans la basilique romaine de Sainte-Praxède. Comme l'ange byzantin, il est drapé de vêtements droits et s'enveloppe de ses ailes d'or; ses cheveux aux longues ondes sont noués d'un ruban qui porte une pierrerie, et dont les extrémités flottent sur sa nuque; il tient un sceptre; mais ce n'est plus une statue immobile et raide aux grands yeux farouches, c'est une souple et vivante figure qui aime et qui sourit. Parmi les saints debout et agenouillés autour du trône, les uns ont franchement le type traditionnel, tel que le représentent les mosaïques absidales de Saint-Jean de Lateran et de Sainte-Marie Majeure, restaurées ou plutôt refaites, à la fin du XIIIe siècle, par Jacopo Torriti; saint Pierre surtout, avec sa couronne de cheveux blancs, son visage rude, sa lèvre épaisse de pêcheur, et saint Jean Baptiste, le Précurseur terrible, vêtu d'une peau de chèvre nouée à la taille, bras et jambes nus, les cheveux hérissés, la barbe inculte, hâve, le sourcil froncé et l'œil inspiré, sont des figures où revit toute la vieille tradition chrétienne. Saint Paul et saint Jean Évangéliste ont une énergie, une dignité singulières. Mais où paraît le génie inventeur de Duccio, c'est aux figures des saints protecteurs de

1. Musée Brera de Milan.

2. Académie des Beaux-Arts de Florence.

3. Elle n'avait jamais été gravée. Förster, dans ses *Denkmale Italienischer Malerei*, t. I, pl. 17 (Leipzig, Weizel, 1870), reproduit au trait une tête d'ange et la demi-figure de sainte Agnès. Une tête d'ange est également reproduite en phototypie dans la publication de M. Eugène Müntz : *A travers la Toscane* (*Tour du Monde* du 27 février 1892, p. 138).

Sienne, ce viel évêque tout chenu, ces trois jeunes hommes aux longs cheveux bouclés, que l'on croirait peints par Simone Martini, enfin ces deux jeunes saintes, Agnès et Catherine, qui se joignent à la cour céleste, créations vraiment exquises, vraiment idéales, fleur de la peinture siennoise. Un diadème d'or et de pierreries enserre le double bandeau de leurs cheveux blonds et bruns ; leur tête s'enveloppe d'un long voile blanc à broderies d'or, qui se noue à leurs épaules. Elles portent l'une et l'autre, sur leur robe de soie aux grands plis, un manteau de brocart d'or, copié sans doute de quelque riche étoffe du temps, aussi bien que le drap finement travaillé qui recouvre le trône de la Vierge.

L'or est partout, dans cette peinture de miniaturiste et de ciseleur; on peut examiner dans ses moindres détails ce chef-d'œuvre qui est pour Sienne ce que sera pour les Flandres le retable des Van Eyck. Les vêtements, aux plis souples et nombreux, sont ornés de bandes brodées, relevées de pierres et d'orfèvreries d'un merveilleux dessin. Et les auréoles, le triomphe de l'École siennoise! Des fleurs, des feuillages d'une délicatesse, d'une variété inouïes, y sont burinés d'une pointe légère sur le fond lumineux de l'or; ce sont de classiques feuilles d'acanthe, ou des tortils de lierre, des pampres, des guirlandes de roses, toute la végétation charmante que les maîtres gothiques ont appliquée si justement au décor.

La Vierge qui trône au milieu de cette cour céleste est de proportions doubles des figures qui l'entourent. Cela sied à la Mère de Dieu, à la Reine surnaturelle; dirai-je même que l'on n'est point choqué de cette disproportion, tant le coloris est doux et plaisant, tant la composition est bien pondérée, harmonieusement concentrée autour de cette noble figure? Cette façon matérielle d'exprimer la majesté divine en lui donnant une taille plus qu'humaine, c'est un legs de l'art antique fidèlement accepté par l'art chrétien primitif. Des sarcophages aux ivoires, des mosaïques aux tableaux d'autel, le souvenir s'en est transmis jusqu'à la fin du moyen âge; et la Renaissance, en ramenant les figures divines à l'humaine grandeur, a par là même aboli un des caractères les plus frappants de l'art hiératique.

Dans ce groupe central du retable, si bien mis en valeur par les anges gracieux qui entourent le trône, on critiquera peut-être les formes trop robustes de l'Enfant Jésus, le manque de jeunesse de la Vierge; mais quelle juste observation de la vie dans ces paupières gonflées, ces grosses joues, cette petite moue des lèvres, ces bourrelets

de chair qui se plissent aux poignets et aux chevilles de l'Enfant, quelle profonde expression dans le regard de la Vierge, que de maternité délicate dans la tête inclinée à demi, dans ces longues mains aux doigts fuselés, dont elle touche à peine son Fils et son Roi! Cette Madone triomphante du vieux Duccio, c'est la Vierge de Majesté, mais c'est aussi la Vierge de Tendresse.

ANDRÉ PÉRATÉ.

(La suite prochainement.)



LA CÉRAMIQUE ITALIENNE

D'APRÈS QUELQUES LIVRES NOUVEAUX

(TROISIÈME ARTICLE[1].)

CAFFAGIOLO.



A notre avis, l'atelier établi par les ducs de Toscane dans leur château de Caffagiolo ne l'a été qu'à l'aide d'ouvriers venus de Faenza. Les produits sont de styles trop semblables pour qu'il en ait été autrement. Les Médicis étaient en rapports amicaux avec les Manfredi, ainsi que le fait observer M. C. Drury E. Fortnum, dans un récent article de l'*Academy* où il examine quelques-uns des livres sur la céramique italienne que nous avons précédemment étudiés de notre côté, pour arriver aux mêmes conclusions : assavoir que les Italiens peuvent connaître les textes mais ignorent les monuments. Et il le constate avec une dureté un peu britannique.

Se souvenant de ce que dit Piccolpasso du matériel d'un potier, facile à transporter, et de son installation aussi aisée à faire qu'à détruire, M. Drury E. Fortnum croit qu'un potier faentin, qui avait pour marque particulière le P barré ⅊ si connu, transportant ses pinceaux, ses couleurs, ses modèles et sa pratique, fut installé dans le château ducal, comme nous savons que les ducs de Ferrare le firent chez eux pour d'autres ouvriers du même pays. La marque de l'ouvrier serait devenue celle du nouvel atelier, car elle accompagne le nom de celui-ci sur des pièces d'époques et de styles trop divers pour avoir été toujours celle du même homme.

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts,* 3e période, t. VII, p. 136, et t. VIII, p. 196.

Les auteurs faentins nient la possibilité de ces faits, et, tout en se montrant fiers de l'influence exercée par leurs anciens céramistes sur les ateliers d'autres villes, se refusent à admettre qu'elle se soit exercée en Toscane. Ils prétendent que les produits que l'on attribue à l'atelier de Caffagiolo sont sortis d'un atelier faentin dont le patron était un certain Fagiolo.

Le Dr C. Malagola, qui est l'inventeur de la chose, se fonde sur ceci, que l'inscription *Caffagiolo* ou *Chaffagiolo* que l'on relève sous un certain nombre de pièces est écrite — par lui, du moins — en deux mots, *Ca fagiolo* ou *Cha fagiolo*, en négligeant le second *f*. Elle est aussi parfois orthographiée *Chafagizotto*. Or, comme il n'y a pas plus de raison pour la diviser en deux qu'en trois mots, poussant jusqu'au bout la logique du procédé, il l'écrit Cha-fa-gizotto, ce qui lui permet, à l'aide d'une mutation de lettres, de transformer *gizotto* en *zigotto* et en *zigot*, c'est-à-dire en gigot. De telle sorte que fa-gizotto devient *fa zigot*, c'est-à-dire un coupeur de gigots, c'est-à-dire un boucher, ou pour le moins, ce qu'on appelle aujourd'hui un garçon étalier. Tout ceci, pour arriver à ce fait qu'en 1539, il exista à Faenza, un boucher du nom de *Gaspar de Fasolis*, dont le nom descendrait en ligne directe de *fa zigot* et qui ne serait autre que l'ancêtre des *Fagioli*.

Le tour de passe-passe étymologique peut sembler fort habile, mais faire descendre d'un homme qui vivait en 1539, des potiers qui signaient des œuvres de quelques dizaines d'années antérieures, dépasse toute erreur permise.

Mais cet exercice qui consiste à jongler avec les mots, ne me semble pas nécessaire, car il se trouve tout naturellement à Faenza, des ancêtres de l'hypothétique *Fagiolo* plus authentiques que le fantastique *fa zigot*. En 1235, il y avait un notaire du nom de *Fasolo*, qui s'orthographia dans la suite *Fasoli*, *Faxoli*, *Fagioli* et *Fagiolo*. En 1501, un notable faentin porta le nom de *Fasolo* et en 1530 on rencontre un Guido Faxolus, tourneur en terre (*figuli de terra super rotam*), qui réapparaît deux fois, pour un prêt, en 1540, la seconde fois avec le surnom de « *de Marchettis* [1] ».

Ceci étant posé qu'il a existé à Faenza des gens, potiers ou non, qui portaient les noms ci-dessus, voici les conséquences que l'on en tire.

1. En 1578, le duc de Ferrare paie l'achat de majoliques à M. Francesco Marchetto, qui, suivant M. F. Argnani, pourrait bien être un descendant de celui chez lequel travaillait Guido Faxolus.

Avec son procédé de division des mots et d'interversion ou suppression de lettres, le Dr C. Malagola qui a fait *fa-zigoto* de *fagiolo*, fait également *ca-fagiolo* de *Caffagiolo*. La principale raison est qu'il s'est souvenu que le céramiste faentin qui peint sur *berettino* marque aussi parfois au revers ses produits : *i ca Pirote*, ce qui signifie *in casa Pirote*, c'est-à-dire dans la boutique de Pirote ou Pirota. Par



ASSIETTE DE CAFFAGIOLO, A LA DEVISE DE JULIEN DE MÉDICIS.

(Musée de Cluny.)

conséquence, *in ca Fagiolo* signifie dans la boutique de Fagioli. Et voilà pourquoi l'atelier du château de *Caffagiolo* des Médicis n'a jamais existé

Après cette fantasmagorie de mots divisés et subdivisés, voyons les faits.

M. F. Argnani, dans son recueil de faïences, surtout trouvées à Faenza, a réuni dans les planches VIII et XIV toutes celles dont le décor présente les caractères orientaux des pièces qui portent la signature ou le sigle de Caffagiolo. Les unes ne portent point ce sigle,

et il n'en indique point l'origine; les autres le portent et ont été trouvées ailleurs qu'à Faenza.

Une petite écuelle, d'une exécution assez lâchée, est indiquée comme trouvée dans les fouilles du château de Cotignola, en Romagne, qui appartenait aux Sforza, lesquels furent en relation d'amitié avec les premiers Médicis.

Deux assiettes aux armes des Médicis que M. F. Argnani publie avec une louable loyauté, car elles contredisent son système, et qui sont absolument dans le caractère de l'assiette que nous publions plus bas, ont été trouvées dans d'anciennes fosses du château de Chaffagiolo lui-même.

Il est vrai que des vestiges de fours n'y ont point été reconnus, non plus que des résidus de cuissons manquées : mais le château des Médicis était éloigné des habitations et c'est dans son enceinte même que l'atelier était probablement établi. Et la preuve qu'il existait, nous la trouvons dans la lettre suivante trouvée par M. G. Milanesi, dans les archives de Florence, publiée par Eug. Piot dans la *Gazette des Beaux-Arts* (2e p., t. XXIV, p. 390), récemment reproduite par M. E. Molinier dans la notice qui précède son catalogue des faïences italiennes de la collection Spitzer, et dont nous croyons devoir réimprimer de nouveau la traduction. Elle est trop importante.

« *Spectabili viro Francesco da Empoli.*

« *Spectabilis vir....* une lettre pour Antonio di Bernardo di Medici est jointe à celle-ci; faites qu'il la reçoive. On lui envoie en outre deux écuelles avec leurs couvercles, qu'il m'a fait demander. On envoie aussi une écuelle et son couvercle pour Marc-Antonio Ghondi, et quatre petits vases pour Giovanmaria, que notre maître, Lorenzo[1], lui envoie. Faites que chacun ait le sien. Vous direz à Carlo Aldobrandini que ses vaisselles sont cuites et que je les lui enverrai bientôt.

« Le 26 septembre 1521 à Caffaggiolo.

« J.-F. TAFFI. »

Le texte est clair et doit mettre fin à toute discussion.

D'ailleurs, si nous interrogeons les faïences elles-mêmes, aucune des signatures que l'on y a rencontrées et que nous connaissons pour les avoir relevées nous-même ou pour en avoir vu les fac-similés, et que les

1. Ce Laurent est le frère aîné de Côme. Le domaine de Caffagiolo jusque-là indivis lui échut à la mort de son frère.

auteurs faentins disloquent si bénévolement en faveur de leur système, n'est autrement écrite qu'en un seul mot. *Caffagiolo* peut y être orthographié de plusieurs façons différentes, mais jamais il n'est divisé en deux parties, de façon à autoriser la lecture abrégée dont ils ont fait *ca* (*sa*) *Fagioli*. Cette division est un procédé de discussion et contraire à la réalité des faits. Enfin Benjamin Fillon, dans une annexe



REVERS DE L'ASSIETTE DE CAFFAGIOLO DU MUSÉE DE CLUNY.

de l'*Art de terre chez les Poitevins*[1], cite un contrat de vente, daté du 22 janvier 1590, d'une maison de la ville de Marchecoul « à Jacques et Loys Ridolfe, escuyers, frères, gentilz hommes de l'art de verre et de terre de Faenze, natife de Chafayole, pais d'Italie, de present establis en icelle ville ». Or, si ce contrat ne prouve pas absolument qu'il a existé des ouvriers faïenciers là où l'on nie qu'un atelier

1. *Coup d'œil sur l'ensemble des produits de la céramique poitevine*, p. 49.

aurait existé, il témoigne certainement de relations entre Caffagiolo et Faenza.

Il y avait encore un autre atelier dans les environs du Château des Médicis, s'il faut s'en rapporter à la mention suivante : *in Galiano nel anno 1547*, relevée par M. D. Fortnum sous un plat de sa collection. On l'y trouve alliée au sigle ordinaire et au monogramme A. F, d'un artiste dont il signale trois autres pièces que possède le Musée de South-Kensington. Nous avons nous-même calqué jadis ces inscriptions, mais avec la mention de *Gafagiolo* et même *Gafaciolo*. Or les deux localités sont voisines.

Donc, pour nous, toutes les pièces qui portent au revers le nom de Caffagiolo, et la plupart de celles que marque le sigle ⚕ seul ont été fabriquées en Toscane, mais par les mains d'ouvriers faentins que les Médicis avaient installés dans leur château, où ils avaient transporté leur matériel, et probablement leur marque de fabrique. M. E. Molinier, cependant, incline à voir dans cette dernière l'abréviation du mot *Semper* qui, suivant Paul Jove, fut la devise des Médicis.

On y trouve, en effet, l'S et le P ainsi que la barre abréviative de *per*.

Un trident accompagne parfois le sigle et le nom, comme sur le revers d'un magnifique plat de la collection de M. le baron Alphonse de Rothschild [1]. Il est décoré sur son large bord de groupes d'enfants affrontés à des vases, en grisaille sur fond bleu, et dans le fond d'un animal, également en grisaille sur fond jaune. Le trait bleu du dessin est un peu rude, comme c'est l'habitude sur les pièces les plus anciennes de Caffagiolo.

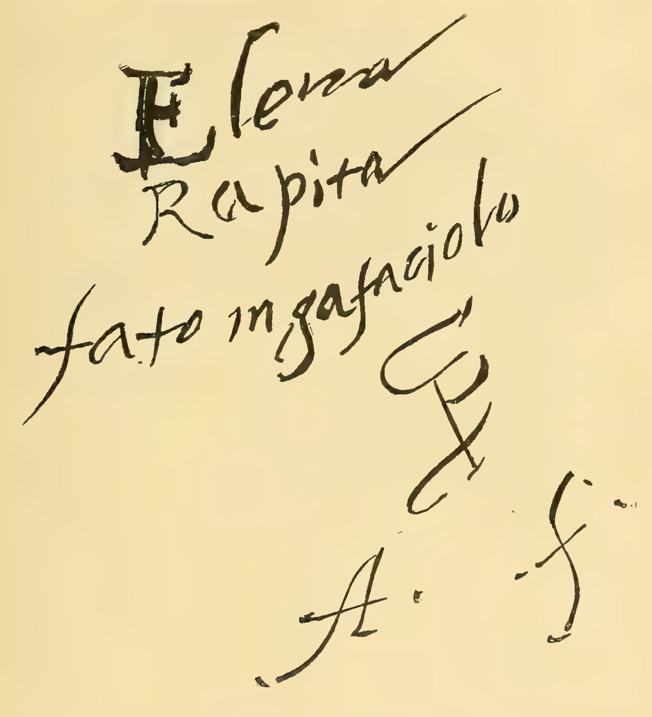
La même marque, à peu près, se retrouve sous un autre plat de la collection Spitzer.

A quelle date remontent cette installation et les premières pièces de Caffagiolo? Dans le *Catalogue du Musée rétrospectif*, de l'exposition organisée en 1865 par l'ancienne Union centrale, nous avions attribué à Caffagiolo deux plats appartenant au baron Gustave de Rothschild et datés l'un de 1507, l'autre de 1509.

Nous venons de les revoir et ils sont tous deux de caractère archaïque et d'un merveilleux éclat. Le dessin des enfants, des chimères et des rinceaux composant les grotesques d'un grand style

1. Publié en chromolithographie par H. Delange, dans son *Recueil de Fayences italiennes*.

qui les décorent son rudement tracées d'un trait bleu épais. Ils s'enlèvent en clair sur un fond alternativement bleu, jaune clair et rouge, de ce rouge intense si particulier aux faïences qui portent la marque de Caffagiolo. Mais celle-ci diffère un peu sur les deux plats qui nous



INSCRIPTION D'UN PLAT DE CAFFAGIOLO.

(Musée de South-Kensington.)

occupent. Elle est composée d'un monogramme formé d'un P et d'un L dont l'extrémité se relève arrêtée par un trait droit ou arrondi, de façon à former une sorte de T de petites dimensions.

Ce caractère archaïque des pièces de même origine peut égarer sur la date véritable que leur imposent les armoiries qu'elles portent.

Ainsi un plat du Musée de South-Kensington qui représente

l'intronisation d'un pape qui ne peut être que Léon X, dont il porte les armes, à moins qu'il ne soit Clément VII qui lui est postérieur de dix années, ne saurait être antérieur à l'année 1513. Il présente cependant un caractère archaïque tant par le dessin du sujet que par l'aspect du revers qui est dépourvu d'émail : un grand P en bleu noir en marque le fond.

Le rouge signalé plus haut est étendu avec profusion sur les costumes, et sert à distinguer les pièces sorties du même atelier. Tel est un plat, malheureusement privé de son bord, du Musée de Cluny où un triomphe est représenté.

Ce rouge se retrouve également sur le magnifique plat de la collection Spitzer signé *Jap° inchafagguolo* (*Gazette des Beaux-Arts*, 2e p., t. 24, pp. 389 et 395), où Judith et sa servante emportent la tête d'Holopherne au galop de leurs chevaux; sur celui de l'ancienne collection Basilewsky représentant *Diane et Endymion*, d'après Sandro Botticelli; sur le plat du Musée de South Kensington représentant saint Georges d'après Donatello (marqué du sigle [illegible] au revers), tous deux reproduits par Ch. Delange. Compositions inspirées, on le voit, par les quatrocentistes florentins, comme les Triomphes rappellent les compositions de Mantegna. Cette couleur nous semble caractériser une série de produits de Caffagiolo.

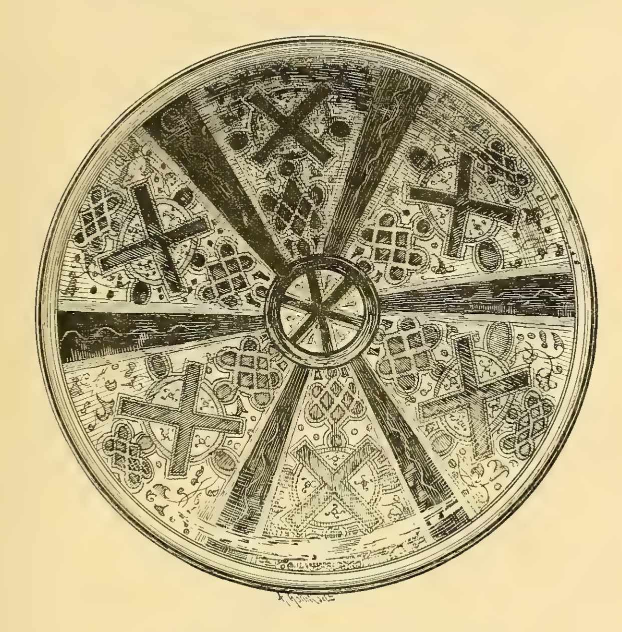
Les auteurs faentins objecteront probablement que, suivant Piccolpasso, le céramiste M° Virgilio da Faenza possédait seul ce beau rouge. Mais il faut faire attention à ceci, que l'auteur des *Tre libri dell'arte del vasajo* composait son manuscrit en 1548, c'est-à-dire un quart de siècle après l'exécution des décors qui nous occupent. En tout il faut songer aux dates.

Ce rouge est souvent accompagné d'un jaune vif et d'un bleu profond et puissant, rudement appliqué sur les fonds. Les coups de pinceau sont visibles, tandis que sur les pièces de Faenza le faire est effacé, tellement que toute trace du pinceau a disparu. Parfois, lorsque ce bleu sert de fond à des grotesques en réserve, celui-ci a été appliqué, la pièce étant posée sur la roue, ce que montre la traînée circulaire du pinceau. Les motifs sont alors exécutés par enlevage dans la couleur encore humide, comme les anciens *graffiti* du décor par engobe. Un travail ultérieur peut les modeler.

Un autre genre qui semble particulier à l'atelier de Caffagiolo consiste en ce que Piccolpasso appelle le décor *alla porcellana*. C'est une certaine imitation de la porcelaine blanche à décor bleu, plutôt persan que chinois, dont l'assiette, venue de la collection A. Gerante

au Musée de Cluny, aussi ornée dedans que dessous, est un exemple aussi charmant qu'authentique.

Le buste de Néron y est encadré d'entrelacs (*tirata*), combinés avec de légers feuillages persans sur des tiges filiformes, enveloppant



PLAT DE CAFFAGIOLO A REFLETS MÉTALLIQUES.

(Musée de Cluny.)

des écus, l'un portant les armes des Médicis sous la tiare, les autres la devise énigmatique SEMPER GLOVIS [1]. Sur le revers, la signature

1. Cette devise, qui a suscité tant d'explications erronées, est éclaircie par Paul Jove dans ses *Sententiose imprese* (Lyon, 1561), par le quatrain suivant :

Il benigno Giuliano mal fortunato
Poit fatto general di santa chiesa
Col rovescio mostra di tale impresa
Come fortuna va cangiando stato.

Ce quatrain est réduit en prose dans le *Dialogo dell' imprese militari et amorose*

CAFAGIOLI en belles capitales et en un seul mot y est accompagnée des SP, et encadrée par les mêmes feuillages orientaux.

Le décor *alla porcellana* n'est probablement point exclusif des autres ateliers italiens, puisque Piccolpasso en donne des exemples et que des fragments en ont été trouvés dans les fouilles de Faenza, mais par le rapprochement de la qualité de l'émail et du ton de la couleur de l'ornement ainsi que de son style on peut ranger sous le nom de Caffagiolo un certain nombre de spécimens de ce genre.

L'atelier des Médicis qui dura longtemps ne se cantonna pas dans les sujets archaïques ni dans les grotesques plus ou moins rudement exécutés, ni dans le décor persan : il subit l'influence des changements que le temps apporte avec lui, et se laissa influencer par l'exemple d'Urbino et l'école de Raphaël.

Parmi les pièces de ce genre les plus connues il convient de rappeler l'assiette du Musée de South-Kensington si souvent publiée qui représente un peintre céramiste élégamment vêtu et décorant une assiette posée sur ses genoux en présence d'un jeune homme et d'une jeune femme assis devant lui, s'enlevant en clair sur le fond bleu profond négligemment appliqué, particulier à Caffagiolo dont le sigle est d'ailleurs tracé au revers. On pourrait citer d'autres faïences qui témoignent d'autant de talent que de soin, mais il en est d'autres qui sont exécutées d'une façon assez expéditive et témoignent d'une pratique plus habile que savante. Les exemplaires authentiques appartiennent d'ailleurs au milieu du XVIe siècle.

Ce sont quatre pièces décorées par un peintre céramiste qui les a marquées du monogramme A. F., que signale M. D. Fortnum dans l'*Academy*, auxquelles nous en ajouterons une cinquième qui faisait partie de la vente du marquis d'Azeglio en 1868. Nous publions le calque de la signature de l'un de ces plats appartenant au Musée de

Lyon, 1574), qui est une sorte de nouvelle édition du premier livre. Il y est dit que Julien de Médicis, devenu comte de Nemours en épousant la nièce du roi de France, et gonfalonier de l'Église, pour montrer que la fortune qui lui avait été si longtemps contraire commençait à se retourner (*rivolgere*) en sa faveur, fit faire une devise sans corps. C'était un mot composé des six lettres GLOVIS qui, lu à rebours, donne *SIVOLG*, c'est-à-dire « elle tourne ». Le commentateur reconnaît que les familiers eux-mêmes du duc de Nemours, ne comprenant guère la devise, en donnaient les explications les plus diverses. En définitive la devise, *Semper glovis* ne veut pas dire autre chose que la fortune est toujours changeante. C'est notre ami Ed. Bonnaffé, qui a tant lu les auteurs les moins feuilletés du XVIe siècle, qui nous en a indiqué l'origine.

South-Kensington qu'accompagne celui d'un fragment principal du sujet qui est le *Ravissement d'Hélène*.

Trois de ces pièces portent la mention qu'elles ont été faites *in Gafaciolo;* la quatrième *in Gafagiolo;* mais la cinquième, représentant *Mutius Scævola* qui appartient à M. D. Fortnum, en outre du monogramme A. F. et du sigle de Caffagiolo, porte la lettre G qu'explique



GRAND PLAT DE JUDITH, EN FAIENCE DE CAFFAGIOLO.

(Collection Spitzer.)

l'inscription : *In Galiano nellano* 1547. Ce Galiano, ainsi qu'il a été déjà dit, est un village aux environs du château des Médicis.

De la même époque, mais d'une exécution plus hâtive et plus négligée, est un bassin du Musée de Cluny représentant *Diane et Actéon*, dont la tête est déjà celle d'un cerf, signé au revers *In Chafagizotto* entre les deux P barrés.

Enfin C. Delange, dans l'appendice de la traduction de Passeri, indique deux plats signés au revers : *In Chaffagguolo fato adj* 20 *di junio* 1570.

Nous avons ainsi, entre l'année 1507 des pièces de la collection du baron Gustave de Rothschild et cette année 1570 une durée minima de cinquante-sept années pour l'atelier de Caffagiolo.

Celui-ci semble avoir usé de la couleur jaune à reflets métalliques. Derrière un disque creux du Musée de Cluny décoré d'entrelacs bleus (*tirata*) rehaussés de jaune à reflets se trouve le $ de Caffagiolo que nous avons également relevé sous un vase de la collection Basilewsky, aujourd'hui au Musée de l'Hermitage, que sans cette marque on attribuerait à l'atelier de Deruta.

Et ceci nous amène à demander si parmi les plats jadis classés sous l'étiquette de Pesaro et aujourd'hui sous celle de Deruta, il n'y en aurait pas que Caffagiolo pourrait réclamer. Ainsi le Musée de Cluny possède trois plats *di pompa*. Deux aux armes des Médicis, avec la tiare et les deux clefs en sautoir pour cimier, se rapportant à Clément VII, car l'un est daté de 1531. Celui-ci est sans couleur jaune à reflets ; l'autre est au contraire rehaussé de ce jaune métallique : tous deux étant d'ailleurs décorés, dans la manière habituelle de Deruta, par segments alternés sur leurs bords. Un troisième sans reflets porte au centre un écu, mi-parti des Médicis, et mi-parti d'une alliance; un damier blanc et bleu, sous les trois plumes de Laurent le Magnifique. Or les Médicis qui possédaient leur atelier particulier, dont ces plats portent pour ainsi dire la marque, les ont-ils fait venir d'un autre atelier, qui d'ailleurs se trouvait dans les États pontificaux ?

Notons un détail qui confirmerait cette dernière opinion. C'est que les tourteaux de leur écu ne sont exprimés, dans les pièces qui nous occupent, que par un orangé vif, et non par le rouge particulier à l'atelier de Caffagiolo, et c'était le cas ou jamais de l'employer. Mais d'un autre côté il nous souvient d'avoir noté le P barré de Caffagiolo à l'extrémité de l'inscription d'une banderole accompagnant, comme à l'ordinaire, une tête sur un plat attribuable à Deruta.

La constitution particulière de l'atelier des Médicis, qui, on l'a vu par la lettre de leur agent, en distribuaient les produits en cadeaux, excluant toute idée d'exploitation commerciale, nous fait penser, comme à M. Émile Molinier, que sa production fut assez restreinte et qu'il en est sorti moins de produits qu'on ne lui en attribue aujourd'hui. La mode est de donner à Caffagiolo la plupart des pièces que, pour notre part, nous croyons de Faenza; sans nous dissimuler que parfois le choix est embarrassant. Ainsi nous trouvons au Musée de Cluny une cruche de pharmacie, dont le décor est formé des rinceaux

filiformes qui, d'après les carreaux du pavage de la chapelle de San-Petronio de Bologne, sont authentiquement de Faenza. Cependant le $ de Caffagiolo est inscrit sous son anse. Cette pièce est-elle sortie de cet atelier en ses commencements, ou sort-elle de l'atelier



PLAT DE CAFFAGIOLO.

(Ancienne collection Basilewsky.)

de Faenza où travaillait le peintre céramique qui introduisit l'art de la majolique dans le château des Médicis?

De même une coupe de la collection du baron Gustave de Rothschild nous laisse très perplexe. Elle représente des *Prisonniers amenés devant un roi*. Son revers décoré *alla porcellana* porte au centre un petit génie debout sur un cartouche où est inscrit le mot : GONELA.

Le dessin et le modelé sont d'un bleu pâle d'une finesse exquise, si bien qu'on l'attribuerait facilement au peintre céramiste qui signait du monogramme interprété NICOLAS. Mais le style est florentin et rappelle même Luca Signorelli; quelques parties des vêtements sont du rouge dont nous avons déjà souvent parlé. Est-ce une œuvre sortie de Caffagiolo ainsi qu'on le suppose généralement? Est-elle sortie de l'atelier de Virgilio de Faenza? L'une et l'autre hypothèse sont possibles. Aussi nous terminons, par un appel à la prudence dans les attributions, cette étude sur les produits d'un atelier dont en Italie on nie l'existence un peu légèrement et avec beaucoup trop d'entêtement.

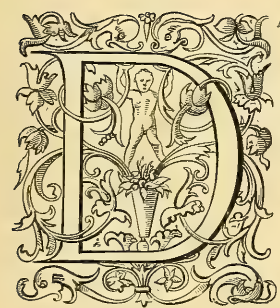
ALFRED DARCEL.

(La fin prochainement.)



UN TABLEAU DE VELASQUEZ

AU MUSÉE DE ROUEN



Dans la hiérarchie de nos collections provinciales, le Musée de Rouen occupe, après les musées de Lille et de Montpellier, l'une des premières places. Le palais qui l'abrite aujourd'hui est d'architecture médiocre et pompeuse, dans un goût gréco-romain quelconque, qui jure avec le vieux génie local, mais, du moins, les tableaux y sont convenablement exposés et généralement en bonne lumière.

Le rez-de-chaussée du nouveau musée est occupé par la sculpture. On ne rencontre guère, hélas! dans ces froids alignements de formes vides, que la terre-cuite du *Corneille* de Caffieri et l'*Hercule* de Puget, découvert récemment au château du Vaudreuil, qui méritent d'être cités. L'*Hercule terrassant l'hydre,* dont M. Gaston Lebreton a narré la découverte à nos lecteurs [1], est une des plus belles œuvres de Puget, une des plus vibrantes, une des plus grandioses, et il est fâcheux qu'un morceau d'une si rare valeur ait été placé dans un vestibule d'escalier. Il faudrait, pour dégager toute l'ampleur de ses formes, un fond plus coloré et un cadre moins banal. Il y a quelque chose à chercher. Nous nous adressons à M. Lebel, le dévoué conservateur du Musée, qui a déjà fait tant de louables efforts pour améliorer l'aspect des collections confiées à sa garde.

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 2e pér., t. XXXVII, p. 224.

Au premier étage sont les peintures : d'un côté, les Anciens; de l'autre, les Modernes. Une galerie à jour latéral est réservée aux dessins. Au second étage se trouve la magnifique collection de céramique rouennaise réunie par feu André Pottier. Cette collection, une des gloires de la ville, est distribuée et exposée avec un goût parfait; elle donne la plus juste et la plus complète idée de l'inconcevable fécondité inventive de cette industrie locale.

De l'autre côté se trouve la Bibliothèque publique, qui renferme de nombreux trésors en manuscrits et en imprimés.

Comme pour tous nos musées de province, c'est le hasard qui a présidé à la formation du Musée de Rouen, et le hasard c'est l'imprévu, l'antithèse des noms et des œuvres. Dans ces fournées de tableaux que le premier Empire expédiait aux municipalités des départements, il y avait de tout, du mauvais et de l'excellent; parfois de véritables perles se fourvoyaient dans les envois, épaves dédaignées des dépouilles opimes conquises en Italie, en Espagne ou dans les Pays-Bas. Leur modeste condition, l'oubli, l'indifférence, l'éloignement les ont ensuite sauvées des revendications de nos vainqueurs; c'est ainsi que le Musée de Lyon montre encore ses précieux Pérugin, Tours ses Mantègne, Rouen ses Véronèse, Caen son *Spozalizio*, etc. A ce fonds principal se sont ajoutés les tableaux des églises et couvents supprimés, puis les dons individuels.

A Rouen, l'imprévu a été, peut-être, plus singulier que partout ailleurs. C'est ainsi qu'à côté du *Saint Barnabé guérissant les malades*, de Véronèse, de la *Vierge entourée d'anges et de saintes*, de Gérard David, de l'*Énée* du Poussin, du *Portrait de Jouvenet*, par lui-même, de la *Belle Zélie*, d'Ingres, des *Baigneuses*, de Lancret, du *Triomphe de Trajan*, d'Eugène Delacroix, de la *Vue de Ville-d'Avray*, de Corot, des *Suppliciés*, de Géricault, on voit le *Portrait d'un Géographe*, œuvre très louée et très discutée, tantôt attribuée à Ribera, tantôt à Velasquez, tantôt à Carreño, mais sûrement de l'École espagnole; puis cet étrange, merveilleux et énigmatique tableau, que le catalogue place sous la rubrique élastique : « École de Fontainebleau », et où l'on voit, au milieu d'un paysage à la Giorgione, Diane et ses compagnes, s'apprêtant au bain, sous le regard indiscret d'un cavalier en pourpoint noir et blanc, qui passe dans le fond et qu'on dit être Henri II.

Le *Saint Barnabé* a été enlevé à l'église des Servites de Mantoue; c'est une des meilleures toiles de Véronèse qui aient émigré d'Italie. Clément de Ris en a fort bien apprécié, dans ses *Musées de Province*,



le mouvement expressif et les qualités de lumière argentée. Le Gérard David provient de l'envoi du Musée central en 1803. C'est un admirable tableau, une des plus séduisantes, une des plus importantes créations de l'ancienne École flamande. Les têtes, les costumes, la composition, qui remplit le panneau sans être étouffée par le cadre, sont d'un charme adorable. Cette œuvre, connue de tous les amis des arts, a été l'objet d'une étude approfondie parue dans la *Gazette des Beaux-Arts* (1re pér., t. XX et XXI). On sait aujourd'hui pertinemment qu'elle est due au pinceau du maître Gérard, dont on voit le portrait, à gauche, accompagné de sa femme. Le portrait de Jouvenet est celui qui a été gravé par Trouvain, pour sa réception à l'Académie. La *Belle Zélie*, d'Ingres, date de 1806; c'est un des morceaux les plus fins et les plus brillants de la période romaine du peintre de la *Stratonice*. Quant au *Triomphe de Trajan*, c'est un imposant chef-d'œuvre, le plus grand qu'ait produit Delacroix à mon avis, avec l'*Entrée des Croisés à Constantinople*, celui où la magie de la couleur a revêtu la splendeur la plus émouvante et la plus lyrique.

Je pourrais citer encore, parmi les tableaux dont les plus beaux musées seraient fiers : les trois petits Pérugins, qui servaient de prédelle à l'*Ascension* du Musée de Lyon; la précieuse petite *Marine*, de Van Goyen, de 1655; la *Leçon de musique*, de Théodore de Keyser; le *Songe de Polyphile*, de Lesueur; un étrange et vivant *Portrait d'homme*, n° 707, qui pourrait bien être celui du grand Corneille; l'*Agar et Ismaël* et l'*Isaac bénissant Jacob*, de Rizzo ; la *Partie de cartes*, de Tiepolo, qui est plutôt un Longhi exceptionnel; la *Duchesse de la Force* et la *Suzanne au bain*, de De Troy ; le *Portrait de l'abbé de Saint-Cyran*, avec la date de 1643, classé aux inconnus, mais vraisemblablement de Champagne; le soi-disant *Portrait de Samuel Bernard* (1699), ce merveilleux portrait de Vivien, éclatant et souple comme un Largillière; le *Portrait de Houel* (1774), par Vincent; le *Portrait de Ducreux*, par lui-même; l'*Enfant rieur*, également classé aux inconnus, mais sûrement de Fragonard ; *Une scène de la vie publique de M. de Fontenay, maire de Rouen*, par Louis Boilly ; l'*Écluse dans la vallée d'Optevoz*, de Daubigny. Il convient de remarquer, à propos de ce dernier tableau, qu'il est surprenant que l'État se soit tout récemment dessaisi au profit de Rouen d'une œuvre qui passait à juste titre pour une des meilleures de l'artiste. Le Louvre ne possède rien d'équivalent ; il devra poursuivre la réintégration de ce Daubigny qui n'aurait jamais dû sortir des musées de l'État et qui n'a, du reste, été expédié qu'à titre de dépôt.

Mais ce n'est pas de cela qu'il s'agit. J'étais venu à Rouen pour revoir le *Portrait du Géographe*. Ayant encore toute fraîche la vision des quatre-vingts Velasquez de Madrid, je voulais me rendre compte à mon tour des probabilités d'une attribution au grand maître de Séville. La *Gazette* avait d'ailleurs commandé à M. Manesse une gravure à l'eau-forte de ce magnifique portrait.

L'œuvre figurait dans l'inventaire de 1832, sous le nom de Ribera, avec la qualification de « Portrait de Christophe Colomb ». Aux alentours de 1830, la critique d'art, comme on sait, était pleine d'innocence. Ni l'une ni l'autre de ces désignations n'était justifiable. L'édition de 1890 du catalogue risque le nom de Velasquez, avec un point d'interrogation et la dénomination de *Portrait d'homme dissertant sur une mappemonde*. Pour Velasquez, je crois fermement qu'il n'y a pas à hésiter ; c'est aussi l'opinion de M. Bonnat, qui arrive comme moi de Madrid et qui a revu récemment le portrait de Rouen. Celui-ci est indubitablement espagnol ; on ne saurait se méprendre ni au type du personnage, ni à sa coiffure en oreilles de chien, ni à son costume, ni surtout à la touche de la peinture. Le nom de Ribera doit être écarté, ce n'est pas son exécution, ce n'est pas son coloris, ce n'est pas sa manière. Personne, autre que Velasquez, n'aurait peint ainsi d'abondance ce souple, cet énergique, ce vivant portrait. Aujourd'hui je prononce nettement et sans hésitation le grandissime nom de Velasquez. Nul autre que lui, à ce moment, n'aurait enlevé en pleine pâte cette tête qui rit à belles dents, cette collerette de guipure à larges points traitée avec une si prodigieuse liberté, ce modelé substantiel des chairs où frémit la lumière en accents rapides et vifs, ces yeux pétillants, moqueurs, qui parlent et interrogent, cette construction si incomparablement juste des plans, cette liberté naturelle et spontanée du mouvement, et par-dessus tout cette ambiance de l'air qui fait mouvoir, palpiter la forme. La tête est un morceau superbe, un morceau qui délectera tous ceux qui aiment la peinture pour elle-même.

On peut noter encore d'autres traits caractéristiques, comme la couleur gris neutre du fond, d'une harmonie si délicate, comme la tonalité vert-bouteille de la veste, et particulièrement le jaune-roux du manteau posé sur le bras droit, comme le gris spécial de la mappemonde, traversé de veines bleuâtres et rosées, que nul peintre n'a connu avant Velasquez. On objectera, peut-être, à l'encontre de l'opinion que j'exprime, la sécheresse un peu insolite de quelques accessoires, tels que l'armature de la mappemonde et les livres à reliure de

parchemin posés sur la table. Ce sont détails de mince importance et qui ne sauraient infirmer les indications éloquentes des parties essentielles. D'autant plus que l'œuvre se rattache, par les caractères de la facture, par le style, aussi bien que par le coloris, à une époque de la vie de l'artiste assez antérieure au second voyage en Italie, c'est-à-dire antérieure à 1640. J'ajouterai que certains indices tendraient à faire croire que la tête a été ultérieurement reprise par l'artiste.

Ceci déduit, une autre question se pose. Quel est le personnage représenté, et que signifie son rire gouailleur, tout en dehors, son type fruste d'homme du peuple et ce geste indicateur de la main gauche dirigé de haut en bas vers la mappemonde et qui est aussi bien un geste d'affirmation qu'un geste de moquerie? Est-ce un géographe, un navigateur ou simplement un bouffon?

M. Bonnat, qui s'intéresse beaucoup au tableau de Rouen et qui le connaît bien, nous donne la réponse. Selon lui, et c'est aussi l'avis de M. de Madrazo, ce prétendu géographe ne serait autre que Pablillos de Valladolid, bouffon de Philippe IV, dont le magnifique portrait en pied se trouve au Musée de Madrid. C'est l'homme en manteau noir désigné dans les anciens catalogues comme un « Comédien » [1]. Il est certain qu'il y a une grande analogie entre les deux physionomies. La coiffure, les yeux et la barbe sont les mêmes. L'homme paraît un peu plus âgé dans le portrait du Musée de Rouen. La figure ainsi interprétée, le mouvement de la main devient tout naturellement un geste de moquerie à l'adresse des navigateurs et de ces découvreurs de terres inconnues qui promènent leur curiosité inquiète autour de la mappemonde, et le rire épanoui du bouffon se gausse de leurs déconvenues.

LOUIS GONSE.

1. Gravé par H. Guérard dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e pér., t.XXII, p. 182.

LES ÉCOLES ITALIENNES

AU MUSÉE IMPÉRIAL DE VIENNE

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1])

II



Ce sont les portraits vénitiens qui maintenant, comme déjà autrefois, font le principal orgueil du Musée de Vienne. Titien, Sébastien del Piombo, Palma le Vieux, Lotto, Tintoret, et Jean-Baptiste Moroni, pour ne citer que les grands maîtres, y sont représentés par des œuvres de premier ordre; les élèves de ces maîtres se montrent aussi avec des ouvrages excellents; et l'on trouve en outre les portraits de quelques artistes dont les œuvres sont très rares, comme Antonio Badile, et d'autres dont on ne possède que très peu de portraits, comme le Bassan.

Malheureusement, toutes ces œuvres si intéressantes sont éparses dans les diverses salles du Musée, pêle-mêle avec des copies et des imitations, de sorte qu'il faut se transporter tour à tour dans dix salles différentes, par exemple, pour étudier l'œuvre du Tintoret.

Nous devons d'abord signaler un groupe de portraits qui se rattachent à ces inventions giorgionesques dont nous nous sommes

1. Voy. *Gazette*, 3e période, t. IX, p. 5.

déjà occupés. Pour faire suite à ces délicates figures d'adolescents avec une pomme ou une flèche dans la main, que le Giorgione aimait à représenter en Pâris ou en Apollon, Titien a peint une série d'aimables jeunes filles qu'il a présentées en figures mythologiques, les ornant de costumes de fantaisie et de riches attributs. La plus belle de ces figures à mi-corps est aussi la mieux connue : c'est la *Flora* du Musée des Offices qui appartenait autrefois au Musée de Vienne et qui, comme nous l'avons déjà dit, a été l'objet d'un très fâcheux échange.

Bientôt après, les peintres vénitiens, se sont comportés plus librement; ils ont laissé de côté tous ornements mythologiques, et se sont bornés à représenter de belles femmes tantôt somptueusement vêtues, d'autres fois aussi peu vêtues que possible.

Le Musée possède cinq de ces figures de femmes de Palma le Vieux, et parmi elles cette jeune blonde aux cheveux ondulés et portant une violette sur la poitrine, que l'on a pour ce motif surnommée *Violante*.

Du Titien, le Musée possède cette jeune fille qui retient sous sa poitrine un mantelet de fourrure dont elle se sert comme elle peut pour cacher les délicates formes de son corps (n° 506). C'est en vérité une idée malheureuse que l'on a eue de voir dans l'image de cette pauvre jeune fille un portrait de la fière duchesse d'Urbin.

Par une coïncidence curieuse, le même Musée possède un tableau de Rubens, qui a été manifestement inspiré par cette peinture de Titien. C'est le portrait de la jeune femme du maître, *Hélène Fourment*, qui essaie à grand'peine de dissimuler de la même façon la richesse de ses charmes. On a placé aux deux côtés de cette belle Fourment les portraits par Van Dyck des jeunes fils de Ruprecht le Palatin, surnommé le *Roi d'hiver*. Les deux petits garçons paraissent considérer avec stupeur les plantureuses formes de la jeune femme; et l'on ne peut s'empêcher de songer à ce qu'aurait dit, de les voir ainsi, leur mère, la pieuse fille de Jacques Ier d'Angleterre, qui portait si loin sa pruderie nationale, qu'elle a fait enlever d'un pont de Prague, pendant sa courte royauté en Bohême, l'image du Christ crucifié parce qu'elle le trouvait trop nu.

Mais revenons aux Titien du Musée de Vienne, dont le catalogue ne compte pas moins de quarante. Quarante est un peu trop dire, mais les treize peintures originales du maître suffisent déjà à constituer un précieux et rare trésor. Ce sont : la *Vierge Tzigane* (n° 489), la *Vierge aux cerises* (n° 490), l'*Ecce Homo* de 1543 (494), la *Nymphe*

et berger (nº 523), dont nous avons déjà parlé, le *Joueur de tambourin* (nº 502), la *Jeune fille à la fourrure* (nº 506) et enfin les portraits d'*Isabelle d'Este* (nº 505), de *Philippe Strozzi* (nº 513), de *Benedetto Varchi* (nº 507), de l'*Électeur Jean Frédéric* (nº 518), de *Salvaresio* (nº 520), de *Lavinie*, de la *Fille du Titien* (nº 521), et de l'*Antiquaire Strada* (522).

Ces œuvres datent de toutes les périodes successives de la vie du maître, depuis les premiers essais, comme la *Vierge Tzigane*, jusqu'aux derniers travaux de vieillesse comme le *Strada* et la *Nymphe et berger*. A l'exception de cette dernière peinture, toutes d'ailleurs sont si connues, et ont été si souvent décrites dans les ouvrages tant généraux que spéciaux traitant du Titien, que nous pouvons nous dispenser d'en parler en détail. Bornons-nous à dire que c'est tout à fait sans raison que le catalogue émet des doutes sur l'identité de Benedetto Varchi avec le modèle du portrait qui porte son nom. Il est vrai que ce portrait ne portait aucun nom dans l'inventaire de l'archiduc Léopold-Guillaume. Mais lorsque, à la fin du siècle dernier, Mecheln a reconnu dans le tableau le portrait du célèbre écrivain florentin, il n'a pu le faire sans y être autorisé par des renseignements anciens. Peut-être a-t-il découvert, sur la bordure ou sur le dos de la toile, une inscription qui l'a ensuite mis sur la trace. Nous possédons en tout cas le portrait de Benedetto Varchi sur une médaille de Domenico Poggini (Armand, I, 259, nº 30), et nous y retrouvons les mêmes traits que dans le tableau, comme aussi dans la gravure sur bois qui a été faite d'après cette médaille pour le recueil de Crasso : *Degli uomini leterati* (1661).

Parmi les peintures qui portent le nom du Titien, et en particulier parmi les portraits, se trouvent les œuvres d'autres maîtres éminents. Je signalerai d'abord un portrait d'homme (nº 512), qui dénote à coup sûr l'étude de modèles vénitiens, mais qui porte aussi la marque certaine d'une provenance flamande. Ce remarquable tableau date encore du XVIe siècle et même d'une période assez peu avancée. Je me permettrai de suggérer à son propos le nom de l'infortuné Cornelis Vischer de Gouda, qui, suivant Bolkema, s'est noyé en 1568. Le Musée possède de lui un portrait signé qui se rapproche beaucoup de celui dont nous parlons.

Le nombre est d'ailleurs surprenant d'œuvres des peintres flamands et allemands qui sont exposées à Vienne comme des œuvres italiennes. Elles suffiraient à elles seules pour constituer une petite galerie et non dépourvue d'intérêt. C'est ainsi qu'on voit encore sous le nom du Titien un petit portrait de *Charles-Quint*, debout et en pied,



PORTRAIT DU MÊME PERSONNAGE, PAR LORENZO LOTTO.

(Musée de Vienne.)

qui est l'œuvre de Seisenecker, un peintre tyrolien contemporain de Titien, dont on peut voir à Vienne même, dans la section allemande, un abominable portrait grandeur nature. Chose curieuse, ce peintre, qui tombe dans la caricature dès qu'il veut faire grand, a exécuté cependant de très jolies miniatures. On en trouve une par exemple, dans la collection des médailles de notre Musée, où l'on a recueilli un petit choix de portraits en miniature. Ce petit portrait représente également *Charles-Quint;* et le directeur M. de Kenner conserve dans son bureau une miniature à l'aquarelle faite encore d'après le même modèle.

Le catalogue du Musée donne comme une esquisse originale pour le *Charles-Quint* de Munich, une miniature qui n'est rien de plus qu'une copie allemande datant du XVIIe siècle.

D'origine allemande est aussi un portrait naguère attribué au Titien (nº 556) et désigné aujourd'hui comme une œuvre vénitienne. *Jo. pc. f.* 1542. C'est une peinture d'une exécution sèche et ennuyeuse et qui n'a pas le moindre rapport avec l'École vénitienne. Un portrait en profil d'*Arioste* (nº 515) est en vérité désigné seulement comme une copie de l'original perdu du Titien, mais l'auteur du catalogue ne s'est pas aperçu que l'auteur de cette copie était David Teniers le Jeune, qui a reproduit, comme l'on sait, en petit format, tant de chefs-d'œuvre des Écoles italiennes. Puis vient, exposé parmi les Italiens, cet admirable *Bouffon* de Breughel le Vieux que M. Gonse a judicieusement reconnu pour ce qu'il était.

On voit exposé sous le nom de Pâris Bordone un *Combat de gladiateurs* (nº 85) qui est d'un peintre allemand dans la manière de Wendelin Diterlein; ce tableau, caractéristique par la représentation de monuments antiques dans le fond du paysage, a pu fournir un modèle pour l'architecture allemande de la Renaissance et se trouve être à ce point de vue une pièce des plus instructives, dont la place serait très bien marquée dans la section allemande.

Une imitation flamande de l'une des *Hérodiades* coutumières de l'École milanaise (nº 331) portait autrefois le nom de Christophe Amberger; elle porte aujourd'hui le nom de Cesare da Sesto, sans que l'on puisse dire au juste laquelle de ces deux attributions est la moins raisonnable.

On trouve également le nom de Paris Bordone sous la représentation d'un *Bain de femmes* (nº 86), œuvre du Bavarois Christophe Schwarz (1550-1597), qui a étudié à Venise, mais qui n'y a appris qu'à imiter d'une façon maladroite et ampoulée le style de Paris Bordone; et c'est

encore lui qui est l'auteur d'une *Mise au tombeau* (nº 550), exposée à Vienne comme une œuvre vénitienne du milieu du XVIᵉ siècle. C'est à M. Schäffer, sous-directeur de la galerie, que je dois cette rectification. Il y aurait encore à citer maintes peintures de mêmes provenances allemande ou flamande, et qui toutes pourraient enrichir le petit Musée que nous imaginions tout à l'heure.

Revenons encore une fois aux tableaux qui portent le nom du Titien. Le triple portrait d'homme (nº 558), répété de face et sous ses deux profils, fait au premier abord l'impression d'être une peinture allemande. Un connaisseur aussi fin que Morelli s'est lui-même laissé prendre à cette première impression. Il suffit cependant de regarder l'œuvre d'un peu près pour reconnaître la marque vénitienne. Le tableau a été fortement nettoyé les années passées, ce qui lui a donné un aspect un peu dur; mais déjà Cavalcaselle avait prononcé à son propos le nom de Lotto, et cette attribution se trouve confirmée par la comparaison du portrait avec une peinture authentique de Lotto, la *Sainte Conversation* (nº 273). Le Saint Jacques agenouillé à droite de la Vierge apparaît comme un frère du modèle du portrait qui doit dater ainsi de l'année 1520 ou des années suivantes. Un autre portrait (nº 274) est aujourd'hui justement désigné comme un Lotto; il a été depuis longtemps reconnu pour tel par Morelli. Il est postérieur au triple portrait d'homme et peut être comparé aux beaux portraits de Lotto dans la galerie du Brera.

Un autre portrait qui porte le nom du Titien est également l'une des œuvres les plus remarquables du Musée. On prétend qu'il représente le *Médecin du Titien, Parma* (nº 517); mais c'est là une pure invention, imaginée par un ancien directeur du Musée, M. Rosa, et admise de confiance par ses successeurs. M. Rosa avait été amené à la concevoir par la lecture d'un passage de Ridolfi. Le costume suffirait à lui seul, pourtant, pour la démentir : c'est le costume officiel d'un sénateur vénitien, et qui par suite ne saurait avoir été porté par un médecin. Le tableau est incontestablement de la même main que les deux *Concerts* du Palais Pitti et du Louvre, qui portent tous deux le nom du Giorgione.

Si l'on attribue ces deux tableaux au Giorgione, c'est à lui aussi qu'il faut attribuer le portrait de Vienne; si, comme feu Morelli, on attribue le tableau du Palais Pitti au Titien, il faut approuver l'attribution actuelle de notre portrait au même maître. Mais ceux qui, comme l'auteur de cet article, ont comparé les deux *concerts* avec les nombreux dessins de Domenico Compagnola épars dans les diverses

collections européennes, ceux-là attribueront aussi le portrait en question à ce peintre Padouan qui a pénétré plus à fond que personne dans les secrets du style de son maître Titien, et les a pratiqués à sa façon.

Avec la *Nymphe* du Titien, le morceau le plus remarquable, parmi les peintures nouvellement exposées, est un portrait de Sébastien del Piombo (n° 352). Il provient du château d'Ambras, en Tyrol, où l'archiduc Ferdinand avait réuni au XVIe siècle une grande collection d'œuvres d'art. Une tradition née je ne sais comment désigne comme le modèle de ce portrait le cardinal Pucci. Il est sûr, en tout cas, que ce portrait d'un dignitaire de l'Église est un des chefs-d'œuvre de Sébastien et prouve une fois de plus la grandeur de son style romain. Il y a peu de tableaux du même maître qu'on puisse comparer à celui-là pour l'énergie de la conception, le soin de l'exécution et aussi l'excellence de la conservation.

En opposition avec la grandeur de ce tableau nous devons signaler la grâce extraordinaire d'un autre portrait nouvellement exposé (n° 94). Dans un paysage où l'on voit des ruines romaines, une aimable jeune fille est assise, ses beaux cheveux blonds tressés sur le derrière de la tête, richement vêtue et avec un collier de perles autour du cou. Je ne puis croire, comme l'indique le catalogue, que ce soit une copie d'après Pâris Bordone. L'hypothèse se trouve suffisamment réfutée par la vue des deux portraits de femmes authentiques de Bordone que possède le Musée (n°s 89 et 90). Le tableau en question est endommagé, la charmante petite tête, en particulier, a été fortement nettoyée, de sorte qu'il est difficile de reconnaître exactement l'auteur. Nous pouvons tout au plus suggérer le nom de Bonifazio de Vérone, l'élève de Palma le Vieux, qui aurait alors traité à sa façon le type féminin de son maître.

A en croire le catalogue, le Musée posséderait trois portraits de Paul Véronèse, celui de *Catherine Cornaro* (n° 589), celui d'une *Dame caressant un héron* (n° 591), et celui de *Marc-Antoine Barbaro*, l'envoyé de la République auprès du sultan Soliman le Grand, personnage qui a été l'objet d'une intéressante monographie de M. Yriarte (n° 590).

Le soi-disant portrait de Catherine Cornaro était autrefois attribué au Titien; et pour y voir le portrait de la reine de Chypre, les vieux catalogues se fondaient sur ces deux faits : d'abord que le Titien avait peint un portrait de cette princesse, et ensuite, que le modèle du portrait portait sur la tête un ornement qui ressemblait vaguement à une couronne. Et depuis lors les catalogues se sont



GRANDE DAME DE VÉRONE, PAR ANTONIO BADILE.

(Musée de Vienne.)

transmis soigneusement de l'un à l'autre ce nom de *Catherine Cornaro*, même lorsqu'on a reconnu dans le portrait le style de l'école de Véronèse et qu'on l'a attribué au plus fameux représentant de ce style, à savoir à Veronèse lui-même. C'est ce que l'on appelle les traditions d'un Musée. La bonne princesse en vérité était morte 18 ans avant la naissance du Véronèse, mais on ne s'est pas embarrassé pour si peu. On a déclaré simplement que le tableau était la copie d'un tableau perdu du Titien.

Mais on avait le tort d'oublier que nous possédons trois portraits authentiques de Catherine Cornaro : 1° le portrait du Musée de Pesth, par Gentile Bellini, avec une longue inscription; 2° un portrait de la Reine entourée des dames de sa famille, dans le tableau de Gentile Bellini, qui représente la miraculeuse préservation de la Sainte-Croix, à l'Académie de Venise; 3° enfin un buste en marbre de la même époque, appartenant à M. Beckerath à Berlin. Tous ces trois portraits se ressemblent absolument et n'ont pas un seul trait commun avec le modèle du portrait de Vienne, sans compter que ce modèle est vêtu d'une façon dont l'excellente reine de Chypre n'a pu même avoir l'idée. Ce n'est donc pas un portrait de Catherine Cornaro, mais, comme son pendant nouvellement exposé, la *Dame au héron*, le portrait d'une grande dame de Vérone.

Et l'auteur de ces portraits n'est pas Paul Véronèse, mais le maître de celui-ci, Antonio Badile, dont on voit au Musée de Vérone un portrait d'enfant avec un oiseau dans la main. Cet enfant ressemble d'une façon si frappante à notre soi-disant reine de Chypre qu'on le prendrait pour son fils.

Et puisque nous signalons ici cette confusion d'Antonio Badile avec Titien et Véronèse, nous ne pouvons nous empêcher de citer un passage de Bartolomeo Pozzo, le vieux biographe des peintres de Vérone. Il dit d'Antonio Badile : « On voit aussi, épars dans les maisons de la ville, beaucoup de ses portraits d'un style si remarquable que même des peintres, lorsqu'ils n'ont pas une connaissance exacte du caractère de Badile, sont portés à les considérer comme des œuvres de Titien et de Paul Véronèse. » C'est aussi ce qui est arrivé aux directeurs du Musée de Vienne.

Pas plus que ces deux portraits de femmes, le *Portrait de Marc-Antoine Barbaro* n'est de Véronèse. Ce politique, homme de goût, a eu en vérité plus d'une fois des relations avec Véronèse. S'étant fait construire la villa Maser, près de Trévise, il en a confié la décoration au maître de Vérone et lui a ainsi fourni l'occasion de remplir une villa

de fresques si brillantes, si vivantes et si gaies, qu'on leur chercherait vainement un pendant quelque part.

Mais on s'est trop pressé de conclure de là que c'est aussi par Véronèse qu'il a fait peindre son portrait. Barbaro était un amateur trop avisé pour ne pas savoir à qui s'adresser quand il désirait avoir des fresques décoratives, et à qui s'adresser quand il voulait avoir un portrait tout intime. Il savait que dans le premier cas c'était Véronèse qu'il convenait de choisir, et dans le second cas le Tintoret.

Plusieurs personnes pourront d'abord trouver étrange que nous attachions le nom du Tintoret à ce tableau si clair et d'un éclat argenté ; mais il est arrivé souvent au maître vénitien d'exécuter des portraits dans ces tonalités, et avec un soin minutieux. Vienne possède précisément un autre beau portrait de ce genre, le *Portrait du doge Alvise Mocenigo*, dans la galerie du comte Czernin.

Avant de passer à l'étude de cette série de portraits du Tintoret, qui est un des trésors du Musée, et dont aucun Musée, pas même à Venise, ne peut offrir l'équivalent tant pour le nombre que pour la beauté des pièces, il nous faut dire quelques mots encore des autres tableaux de l'École de Vérone. Les œuvres nouvellement exposées ont élevé au nombre total de trente les œuvres de Paul Véronèse que possède le Musée. C'est là du moins ce qu'affirme le catalogue, car en réalité, pour le dire tout de suite, une seule de ces œuvres est de la main du maître. Il est vrai que c'est un chef-d'œuvre d'une valeur incomparable, le *Christ et la femme malade qui touche le bord de son manteau* (n° 579). Ce petit tableau, traité avec toute la finesse d'une miniature, présente en même temps une ampleur et un éclat de coloris qui en fait l'égal des plus grandes pièces de bravoure du maître; il y joint de plus une profondeur d'émotion qui lui assigne une place unique dans l'œuvre de Véronèse.

Ce maître peut aussi avoir mis la main à l'exécution d'une *Vierge à qui de saintes femmes présentent deux moines en prières* (n° 577). Les volets d'orgue de Saint-Antoine de Torcello (nos 574-575) sont de ces bons travaux d'ateliers, traités dans le style décoratif, auxquels s'employait de préférence le fils du maître, Carletto, le même dont le Musée possède une des rares peintures signées (n° 562).

Au contraire les huit tableaux que la cour impériale de Prague avait acquis au commencement du siècle passé de la collection du duc de Buckingham, et qui ont été ensuite exposés au Musée de Vienne (nos 563 à 570) n'appartiennent ni à l'atelier de Paul ni à celui de ses héritiers, mais sont de l'un de ses imitateurs; nous les

attribuerions à Francesco Montemezzano, s'il fallait absolument citer un nom.

Ce sont en revanche d'excellentes pièces que deux tableaux mythologiques, *Hercule et Dejanire* (n° 586) et *Vénus et Adonis* (n° 587) : deux esquisses, mais pleines de talent. Leur auteur doit avoir été un élève de Véronèse, mais je ne saurais en dire rien de plus. On trouve aussi, exposé sous le nom de Véronèse, un des rares tableaux à l'huile de son condisciple dans l'atelier d'Antonio Badile, Battista Zelotti : c'est la *Judith* (n° 573).

Le Musée de Vienne possède en outre le plus grand et le plus beau des tableaux de Zelotti, le *Sacre de David par Samuel* (n° 187). Il portait autrefois le nom de Paul Véronèse; il porte aujourd'hui celui de Paul Farinata. Jessé avec ses fils, dont les aînés sont accompagnés de leurs femmes et de leurs enfants, se pressent autour de l'autel où se tient, en plein air, le vieux prêtre, pour répandre l'huile sacrée sur la tête blonde du jeune homme. Cette scène est représentée avec un pittoresque, une variété et un éclat de couleur, une clarté de lumière et une poésie, qui surpassent plusieurs des œuvres les plus fameuses de Paul Véronèse. Zelotto est peu connu, ayant peint ses nobles fresques dans des endroits où ne vont guère les touristes, mais plus d'un connaisseur de l'art vénitien l'estime à l'égal de son grand condisciple, sinon davantage. Le Musée présente bien deux tableaux comme étant des œuvres de Zelotto (n°s 596 et 597), mais tous deux ne sont que d'insignifiantes copies exécutées d'après lui.

Le catalogue annonce trente-deux tableaux de la main de Jacques Tintoret, et huit de la main de son fils Dominique Tintoret.

Cette indication n'est pas entièrement exacte. Parmi ces quarante tableaux il n'y a que deux compositions, la *Chaste Suzanne* (n° 460) et *Apollon et les Muses* (n° 463) et huit portraits (n°s 465-468-474-475-477-478-483-485) qui soient de la main de Jacques Tintoret; il faut y ajouter deux autres portraits aujourd'hui exposés sous d'autres noms : le *Marc-Antoine Barbaro*, attribué à Véronèse, et un *Portrait de femme* attribué au Titien (n° 511), un des rares portraits de femmes que nous ayons du Tintoret.

Parmi les tableaux attribués à son fils Dominique, quatre sont réellement de lui : le *Groupe de trois procurateurs de Saint-Marc présentés au Christ* (n° 450), deux portraits (n°s 452-453) et une *Adoration des Mages* (n° 451). Il faut y joindre dix tableaux attribués à son père : *Moïse sauvé des eaux* (n° 457) et neuf portraits (n° 470-472-473-476-481-482-484-406), qui n'ont pas en vérité la valeur des ouvrages

du père, mais qui n'en sont pas moins d'excellentes pièces, dont le grand style aurait de quoi rendre jaloux les meilleurs peintres de notre temps.

Le reste des peintures attribuées aux deux Tintoret sont pour la plupart de bons ouvrages d'autres maîtres. Un *Saint Jérôme* (nº 552), qui porte ici le nom de Jacques Tintoret, a déjà été reconnu par Mündler comme l'œuvre de Palma le Jeune. Ce peintre, si commun et si maniéré dans ses compositions, avait comme portraitiste une valeur qu'on n'apprécie pas suffisamment, parce que ses beaux portraits portent d'ordinaire dans les Musées les noms d'autres maîtres. C'est ainsi que le catalogue du Musée de Vienne attribue aux deux Tintoret les portraits d'un *Procurateur de Saint-Marc* (nº 454), d'un *Sculpteur* (nº 456) et un portrait de vieillard traité (nº 479) avec un charme tout particulier dans des tons d'un vert passé. On ne saurait rien imaginer qui ressemble moins aux œuvres du Tintoret.

Nous trouvons encore cachés sous le nom de ce maître deux précieux portraits, deux Jacques Bassan (nºs 469 et 487). Dans ce dernier portrait, les tons sont disposés avec une hardiesse et une insouciance de toutes transitions qui feraient honneur aux plus forts de nos impressionnistes. Le portrait, qui est donné par le catalogue comme un portrait de *Jacques Bassan par lui-même* (nº 42), peut bien représenter ce maître, mais il est de la main de son fils Francesco, comme suffit à le prouver un regard jeté sur le tableau signé de Francesco, l'*Enfant à la flûte* (nº 33).

Le Musée possède aussi quatre bons portraits de la main de l'autre fils de Bassan, Leandro (nºs 49-50-51-52).

Aucun portraitiste n'a caractérisé ses figures par la différence de leurs carnations autant que l'a fait le Tintoret. Dans les dix portraits de lui que possède le Musée de Vienne il n'y a pas une figure qui ne diffère des autres par la couleur de son teint. Voici le vieil amiral *Sébastien Venier* (nº 465), le vainqueur de Lépante; sa chair est d'un rose sanguin, telle que doit l'avoir rendue une longue vie passée à l'air frais de la mer. Combien il lui ressemble peu, cet autre vieux sénateur assis tout voûté dans son fauteuil, les joues teintes de cette carnation spéciale aux gens qui vivent dans l'intérieur d'un bureau! Et comme on lit clairement les signes de la consomption sur les joues pâles du petit garçon qui est debout près de lui, sans doute son petit-fils, peut-être le dernier descendant de sa race (nº 474)! Ce double portrait contient l'histoire de toute une famille. Et comme tous ces

personnages sont représentés dans leur réalité la plus intime! Quelle vérité! Nulle trace d'embellissement ou de pose!

Je ne crois pas qu'un autre peintre aurait osé représenter une femme comme l'a fait le Tintoret dans un portrait que le catalogue attribue au Titien (nº 511). On y voit debout une jeune Dame élégamment ornée avec une chair fraîche, des joues roses et des yeux clairs : mais c'est une créature privée de toute vie intérieure, un être purement physique, tout au plus soutenu peut-être par un peu de fierté, sans une trace de cœur ou d'esprit. Et il faut en effet que cette femme n'ait eu ni cœur ni esprit pour ne s'être pas aperçue combien le manque de ces qualités rendait son portrait peu flatteur. De telles personnes, il en passe des milliers dans les rues, mais lorsque les peintres ont à les représenter, ils leur ajoutent ce qui leur manque; ils mettent une expression dans leurs yeux ou s'efforcent tout au moins de leur donner un geste des mains qui puisse les rendre intéressantes. Seul le Tintoret a cru ne devoir donner que la vérité toute pure.

Comme au contraire, il est toute pensée et tout sentiment, cet homme de trente-cinq ans que nous voyons la main droite posée sur un livre (nº 478); une de ces natures sensibles à l'excès qui se résignent de bonne heure à ne rien espérer ! Quel feu et quel enjouement dans les regards de cet autre jeune homme dont l'énergique visage annonce que jamais la vie ne pourra lui apporter assez de plaisir ni de travail, (nº 485) ! Jamais les portraits du Tintoret ne se bornent à nous faire connaître l'extérieur des modèles, toujours ils nous font pénétrer profondément dans l'intimité de leurs âmes.

On attribuait autrefois à l'École de Venise proprement dite deux portraits d'un peintre de Brescia, Jean-Baptiste Moroni ; tous deux ont enfin reçu la désignation qui leur convenait et qui avait été indiquée déjà pour l'un d'eux par Mündler et plus tard pour tous les deux par Morelli (nº 312-313). Le malheur est que ces deux excellents portraits ont été exposés si haut, qu'il est maintenant impossible d'apprécier leur charme tout intime.

Un portrait du *Doge Francesco Erizzo* (nº 543) permet de voir combien longtemps le grand style s'est conservé dans la peinture de portrait vénitienne. Le catalogue attribue ce portrait à Pietro della Vecchia; on pense en effet que seul un Vénitien pouvait avoir si remarquablement continué le style des grands maîtres de Venise. Mais les modèles étaient si considérables et les traditions si vivantes que même les peintres étrangers en étaient pénétrés lorsqu'ils venaient à Venise. C'est ainsi que le tableau en question est l'œuvre



E Decisy sc.

NYMPHE ET BERGER

(Musee imperial de Vienne)

Gazette des Beaux-Arts

Imp Chardon Wittmann

de Bernardo Strozzi, surnommé le *Prêtre gênois*, qui s'était précisément établi à Venise à cette époque. Son nom nous est donné par une vieille gravure exécutée d'après ce portrait.

Un tableau de la Pinacothèque de Munich présente un cas absolument pareil. Tous les visiteurs de ce Musée se rappelleront le grand portrait en pied d'un amiral, qui a été attribué autrefois à Velasquez, et qui porte aujourd'hui l'inscription : *École du Tintoret*. Il n'est pas douteux que ce tableau a été peint à Venise et que son auteur a subi la forte influence de Tintoret. Le modèle nous est représenté tenant à la main le bâton de commandement, et vêtu par-dessus son armure du manteau de pourpre des procurateurs de Saint-Marc. L'expression est sérieuse et solennelle, et le visage est rendu très caractéristique par l'absence de l'œil droit. Le personnage représenté est désigné à Munich comme *inconnu*. Mais il se trouve à Venise, dans un corridor du Palais des Doges, une copie du portrait de Munich qui porte l'inscription suivante : *Lazarus Mogenigo Eques et Proc[ura]tor Venetæ classis Imperator*. L'exactitude de cette désignation nous est confirmée par un autre portrait de l'amiral borgne Lazaro Mocenigo, portrait qui a été gravé par un contemporain de l'amiral, Jacques Piccino, sans doute d'après un dessin du graveur lui-même. Marco Boschini a vu le portrait de Munich encore installé dans le palais de la nouvelle Procuratie; et il cite comme en étant l'auteur le peintre Nicolo Renieri, un élève de Bartolomeo Manfredi, qui, une fois installé à Venise, a par degrés abandonné la manière caravagesque de son maître pour imiter le style vénitien, tout comme le *Prêtre gênois*.

Enfin pour terminer la série des portraits vénitiens du Musée de Vienne, citons un portrait de Girolamo Zani, daté de 1568 (n° 560). Ce portrait est l'œuvre d'un maître très rare, Parasio Michiele, dont le nom n'est pas du tout mentionné dans le catalogue du Musée, bien qu'il nous ait été lui aussi indiqué par Boschini. Michiele, sans être un peintre fameux, s'est montré un habile dilettante, solidement attaché aux principes de son école nationale.

III.

L'exposition de nouveaux tableaux, au Musée de Vienne, a particulièrement accru la part d'Andrea Schiavone, et il n'y a plus désormais d'endroits où l'on puisse mieux observer ce maître dans les développements successifs de son talent.

Boschini, dans son Introduction aux *Ricche Minere*, raconte que Schiavone a commencé ses études en copiant les gravures du Parmesan, et qu'il s'est ainsi formé un style original remarquable par son mélange d'ampleur et de précision (*fueltezza e stringatura*). Mais l'auteur italien, si exact d'ordinaire, a fait ici une confusion; il a placé dans la jeunesse de Schiavone une influence qui ne s'est fait sentir sur lui que dans la seconde moitié de sa carrière artistique.

L'étude de ses tableaux montre en effet qu'il a pris à d'autres sources le principe de son développement.

Le Musée de Vienne possède de Schiavone, d'abord, un *Christ portant sa croix* (n° 549), exposé sans nom d'auteur comme une œuvre de l'École vénitienne, et qui, par sa composition et sa couleur, est encore entièrement inspiré de ce remarquable tableau de San Rocco, dont déjà Vasari ne pouvait plus dire s'il était du Giorgione ou du Titien. Puis vient une *Adoration des Bergers* (n° 416), d'une riche couleur éclatante où Schiavone essaie manifestement d'imiter le coloris brillant des œuvres du Titien dans sa période moyenne. Deux autres tableaux, un *Actéon surprenant Diane au bain* (n° 418) et une *Sainte Conversation* (n° 415), sont également des imitations de compositions du Titien; on pourrait même dire que ce sont des copies, n'était que Schiavone y garde toujours l'originalité de son coloris.

Alors seulement se place l'époque où les gravures du Parmesan ont pris sur lui tant d'influence; c'est alors qu'il peint cette série de petits tableaux mythologiques, *Apollon et l'Amour* (n° 419), *Apollon et Daphné* (n° 420), *Psyché et l'Amour* (n° 422), la *Musique* (n° 421), où il allie le dessein du Parmesan avec le brillant coloris vénitien. C'est aussi le temps où il s'essaie à des eaux fortes dans le goût du Parmesan.

Puis, vers la fin de sa vie son style devient plus libre, on pourrait dire aussi plus maniéré; il accentue encore l'élancement des figures du Parmesan; l'exécution tient davantage de l'esquisse, le coloris procède par taches bariolées. A preuve quelques tableaux allégoriques et historiques (n° 423-426). Mais, incapable d'arriver jamais à être tout à fait original, c'est maintenant de Véronèse qu'il s'inspire dans son coloris; il finit même par vouloir imiter le coloris monochrome des dernières œuvres du Titien, dans un *Christ devant Caïphe* (n° 417).

Cette remarquable influence que le Parmesan, dans la seconde moitié du XVIe siècle, a exercée par ses gravures sur les écoles de la haute Italie, et qui égale presque l'influence exercée par Michel-Ange

sur les Écoles toscanes, nous en trouvons une preuve dans l'œuvre d'un maître qui s'était formé d'abord un style tout à fait original et qui s'est mis dans sa vieillesse à imiter le Parmesan : je veux parler de Jacques Bassan.



PORTRAIT DE FEMME, PAR LE PARMESAN.

(Musée de Vienne.)

Le Musée de Vienne possède de la jeunesse de ce peintre une éclatante *Thamar conduite au bûcher* (n° 35) et un *Bon Samaritain* avec un délicieux paysage (n° 34) ; de sa période moyenne, un des rares tableaux d'autel avec les saints protecteurs contre la maladie et le malheur, saint Sébastien, saint Florian et saint Roch, ainsi qu'une

série d'autres tableaux tels que le *Sacrifice de Noë* (n° 43), tableaux qu sont encore en grande partie de sa propre main, mais auxquels ses fils ont déjà collaboré. Enfin, de ses dernières années, le Musée possède un petit tableau peint tout entier de sa main et d'une exécution très fine, une *Adoration des Mages* (n° 48), traitée tout à fait dans le style du Parmesan et considérée pour ce motif comme l'œuvre d'un des fils de Bassan dans la *Collection de l'archiduc Léopold-Guillaume.*

Le brillant concert de l'École vénitienne s'achève au Musée de Vienne par l'éclatante fanfare de treize tableaux de Canaletto. Pendant l'année 1758 et les années suivantes, et de nouveau dix ans après, Bernardo Belotti a séjourné à Vienne, et aucun autre peintre de ce temps n'a représenté d'une façon aussi caractéristique les rues et la population de notre ville. Voici une vue de Vienne prise du jardin du Belvedère; voici des places : la place du Nouveau-Marché, la place de l'Université, la place Lobkowitz, avec leurs palais de style baroque; voici l'Église des dominicains et celle des Écossais; voici le palais impérial de Schœnbrunn, et la villa du prince Eugène de Savoie, tout cela animé de nombreuses figures.

Du Parmesan, dont nous signalions tout à l'heure l'influence, le Musée possède le fameux *Amour tendant un arc* et plusieurs bons portraits d'hommes auxquels s'ajoute une pièce de la plus grande rareté, un *Portrait de femme* du même maître (n° 24). Pour montrer l'importance attachée autrefois à ce tableau, il suffira de dire que dans les anciens inventaires il portait le nom de Léonard de Vinci. Il porte aujourd'hui, je ne sais pourquoi, le nom de Pocetti. Il représente une Dame en grande toilette vêtue d'une robe rose avec des manches bouffantes et portant sur la tête une espèce de turban jaune.

Il y a à Vienne un autre portrait milanais que le catalogue attribue à l'École florentine, c'est le portrait en profil d'un homme à la tête de mulâtre, le peintre et écrivain d'art Paolo Lomazzo (n° 355); il est attribué à Pontormo; en réalité c'est une esquisse de la main même de Lomazzo et qui a servi à Prospero Fontana pour graver la médaille où il a représenté l'artiste milanais.

Le catalogue attribue aussi à Pontormo le portrait d'un jeune homme qui tient une lettre dans ses deux mains. L'inscription de ce tableau n'est nullement illisible, comme le dit le catalogue, elle porte : *Ani diciafette mesi sei e di V. i firêze.* Le tableau est en réalité l'œuvre de Santo di Titi.

Deux tableaux de Bartolomeo Schidone, une *Sainte Famille* (n° 146) et une *Vierge* (n° 367), sont attribués, l'un à l'école des Carrache,

l'autre à celle de Guido Reni, tandis qu'on nous présente comme tableaux de Schidone un *Christ à Emmaüs* (n° 428) et une *Mise au tombeau* (n° 429) qui sont l'œuvre d'un peintre napolitain et d'un peintre flamand.

On nous présente ailleurs comme des tableaux de Luca Signorelli deux tableaux de l'ancienne école lombarde (n°s 434 et 435) exécutés dans la manière de Cotignola, mais tout à fait insignifiants; et une petite *Vierge* d'un misérable imitateur de Borgognone nous est donnée comme l'œuvre de Garofalo de Ferrare, simplement parce qu'il y a un œillet dans un coin du tableau (n° 216).

Enfin nous devons signaler, parmi les œuvres italiennes de notre Musée, un petit tableau qui provient de la collection d'Ambras et qui est très justement attribué au Pérugin (n° 351). C'est un des petits tableaux du maître les plus soignés et les plus achevés. L'élancement des formes dans le corps de saint Jérôme, la façon minutieuse de traiter le paysage, avec sa vue de mer dans le lointain et ses fleurs du premier plan, tout cela rappelle aussitôt le charmant petit *Apollon et Marsyas* du Louvre, auquel le *Saint Jérôme* de Vienne ressemble vraiment comme un œuf à un autre. A coup sûr c'est la même poule qui les a pondus. Et si quelqu'un garde encore des doutes sur l'auteur du *Marsyas* du Louvre, la vue du *Saint Jérôme* de Vienne ne peut manquer de changer ses doutes en une parfaite certitude.

FRANZ WICKHOFF.



L'EXPOSITION D'ART RÉTROSPECTIF
DE MADRID

(DEUXIÈME ARTICLE[1].)

TAPISSERIES



Une quantité prodigieuse de tapisseries qui, presque toutes, font partie des riches collections du Palais Royal, est réunie à l'Exposition de Madrid. On sait que les rois d'Espagne se sont complus à enrichir le Garde-Meuble de la couronne des plus belles tapisseries du xve et du xvie siècle, soit en les achetant ou en les commandant aux plus habiles et aux plus renommés artistes flamands, soit en les acquérant à la célèbre foire de Medina del Campo. C'est ainsi que se trouvent maintenant conservées dans les collections de Sa Majesté plus de quinze cents tapisseries, presque toutes tissées d'or, d'argent ou de soie, dont un grand nombre et non des moins importantes, décorent actuellement les salles de l'Exposition. Il était difficile aux érudits et aux artistes de passage à Madrid d'étudier ces merveilleuses tapisseries, qui, renfermées dans les magasins du Palais Royal, leur étaient par conséquent peu accessibles. Il a fallu une occasion comme celle-ci pour faire sortir de ces magasins de véritables chefs-d'œuvre, dont la richesse et la beauté ne sont pas un des moindres attraits de l'Exposi-

1. Voy. *Gazette*, 3e pér., t. IX, p. 37 et suiv.

tion. Ajoutons aussi que ces tentures sont presque toutes d'une admirable conservation. Leurs couleurs ont encore gardé une vivacité telle, qu'on les croirait sorties depuis hier de l'atelier des tapissiers. Tous ces panneaux sont d'origine flamande ou du nord de la France.

Dans une des premières salles de l'Exposition on peut admirer



HISTOIRE DE LA VIERGE.

(Tapisserie flamande du Palais Royal de Madrid. — Commencement du XVIe siècle.)

des tapisseries faites à Bruxelles par Guillaume de Pannemacker, d'après les cartons de Jean Vermeyen, qui avait passé en 1546, un contrat avec l'empereur au sujet de leur exécution [1]. Elles retracent la *Conquête de Tunis par Charles-Quint*. Autrefois elles étaient au nom-

1. Ces tapisseries ont été étudiées par Houdoy (*Les Tapisseries représentant la conquête du royaulme de Thunes*, Lille, 1871) qui fit connaître de fort curieux documents relatifs à leur facture. En 1875, Pinchart en a donné une description dans le journal l'*Art*.

bre de douze; il s'en est perdu deux à une époque relativement récente. Le roi Charles III considérant ces panneaux comme fort précieux en fit faire des copies dans les ateliers de Séville et de Madrid, copies que l'on montre les jours de grandes solennités au Palais Royal. Il existe, hors d'Espagne, plusieurs répétitions de cette série. Ce sont les originaux qu'on peut voir exposés actuellement. Ils furent tissés avec des soies de Grenade, ainsi que l'attestent les documents relatifs à leur fabrication, publiés par Houdoy. Deux d'entre eux sont particulièrement intéressants.

Sur l'un, l'empereur passe en revue son armée au bord de la mer, à Barcelone. Au milieu d'un paysage montagneux, que domine le Mont-Serrat, toute une cavalerie défile bannières au vent, quatre cavaliers sonnent de la trompette. Le paysage est rendu avec une grande finesse; dans la campagne qui s'étend au loin, les armures des cavaliers, le chatoiement des riches étoffes s'harmonisent admirablement et donnent à cette scène une vivacité de tons des plus séduisantes. Des légendes en espagnol et en latin se lisent dans des cartouches en haut et en bas de cette tapisserie. Au bas, la légende en latin :

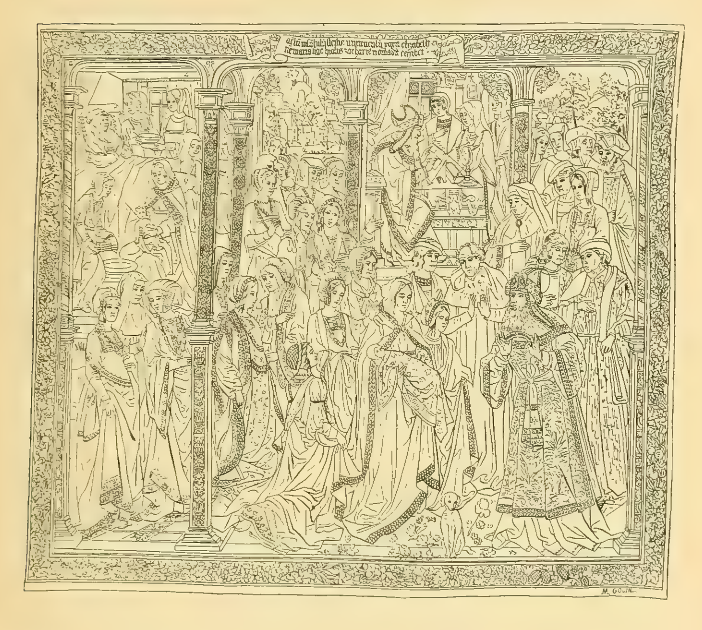
> Madriti campos ac tecta relinquit avita
> Caesar et in laetis Barcinnini constitit arvis.
> Signaque dum lustrat proceres turmasque recenset...

Dans la bordure, les armes et la devise de Charles-Quint. En haut, dans chaque coin, l'aigle impériale à deux têtes, chargée d'un écusson armorié; au milieu des bordures et de chaque côté, la devise si connue de l'empereur, les deux colonnes d'Hercule réunies par une banderole et portant les deux mots : *PLVS OVLTRE*.

L'auteur des cartons de cette admirable série, Jean Vermeyen, qui avait accompagné Charles-Quint dans son expédition, s'est représenté dans la plupart des scènes. C'est un guerrier portant une barbe rousse fort longue ; il avait d'ailleurs reçu le surnom de « Juan Barbaluenga ».

Sur la seconde tapisserie on voit le combat livré par les troupes impériales à la Goulette; une partie de l'armée est déjà campée à terre, plusieurs tentes, celles de l'empereur et de sa suite sont ornées de l'aigle noire à deux têtes; des navires chargés de soldats se dirigent vers le rivage; sur la plage est déposé tout le matériel d'une armée : des armes, des canons, etc. Le combat a été déjà engagé, des soldats espagnols poursuivent les fuyards. Dans le fond du paysage, on aperçoit une ville, Tunis, vers laquelle se dirigent des cavaliers et

des fantassins. Comme sur le panneau précédent, l'aigle impériale se voit aux coins en haut de la bordure; sur un des côtés, la devise de Charles-Quint a été remplacée par un cartouche chargé d'une légende au bas de laquelle se trouve le monogramme de Guillaume Pannemaker répété deux fois. Des légendes espagnoles et latines expli-



HISTOIRE DE SAINT JEAN-BAPTISTE.

(Tapisserie flamande du Palais-Royal de Madrid. — Commencement du XVIe siècle)

quent la scène et indiquent que Charles-Quint venu au secours de ses troupes attaquées, met l'ennemi en fuite.

..... Carolus, quum turba laboret,
Subvenit ac pulsum tormentis exuit hostem

Un autre panneau, placé non loin, rivalise de richesse avec ces admirables tapisseries, tissées d'or, de soie et de laine ; il représente la *Cène* et fut acheté par Charles-Quint en Flandres en 1534. Les cartons

Quatre grandes tentures flamandes font allusion à la *Fondation de Rome :* Numitor rétabli sur le trône d'Albe, Romulus nommé roi, le roi des Sabins refusant de donner des femmes aux Romains et enfin Hersilia présentée à Romulus. Deux autres, plus petites, nous montrent Romulus dictant ses lois et une allégorie du Tibre.

Des cartons qu'on croit inspirés des Van Eyck et de Van der Weyden ont servi de modèles à deux riches tapisseries, tissées d'or et d'argent par Pierre de Pannemacker, au commencement du XVI[e] siècle, pour l'archiduchesse Marguerite d'Autriche. La rencontre du Christ avec la Vierge sur le chemin du Calvaire et la descente de croix sont rendues avec une grande vivacité de couleurs, que le temps n'a pas altérées.

Non moins brillantes sont trois tentures qui formaient, d'après les inventaires de Philippe II, le *dosel* ou dais de ce prince. Cette désignation est inexacte, puisqu'on sait que Charles-Quint hérita de ces trois pièces, en 1524, de Marguerite d'Autriche. On attribue le carton du *Père éternel* à Van Orley; celui de la *Crucifixion* semble rappeler le style de Van der Weyden. La troisième pièce représente l'*Ascension*. D'après la légende, Charles-Quint aurait fait, sous ce dais, sa renonciation à la couronne impériale. Ces trois tentures, qui avaient été séparées, ont été réunies par les soins éclairés de M. le comte de Valencia.

L'*Histoire de Moïse* décore la salle où la Bibliothèque Nationale a exposé les beaux manuscrits que nous avons signalés dans notre précédent article. On voit Moïse et Aaron devant le Pharaon, puis Moïse recevant les tables de la loi, les Israélites adorant le veau d'or et Dieu choisissant Moïse pour rendre la liberté aux Israélites (XV[e] siècle).

De la célèbre série désignée dans les inventaires sous le nom de : *Honores* et actuellement appelée : *Vices et Vertus*, on peut admirer sept des neuf pièces qui la composent. Elles sont surtout remarquables par les allégories qui y sont figurées; il serait souvent difficile de les expliquer, si l'artiste n'avait pris soin d'accompagner ses sujets de légendes. Impossible eût été l'identification de tous les personnages en riches costumes flamands du commencement du XVI[e] siècle, qu'on voit représentés en si grand nombre sur chacune de ces tentures.

L'*Infamie* sous les traits d'une femme attachée à un poteau est frappée de verges par la *Confusion*. Le poteau est placé en haut d'un char traîné par quatre chevaux, sur lesquels sont montés des satyres.

Des personnages du haut de galeries regardent passer le cortège. D'une de ces galeries, des soldats précipitent Sardanapale. Dans un des coins du panneau, Néron se perce de son épée. En pendant, Julien l'Apostat est renversé de cheval par un coup de lance que lui donne un homme ou plutôt un cadavre; la violence du coup a été si forte, que la lance éclate en morceaux. Tout à côté, Catilina accompagne Tullia, fille de Servius Tullius, assise sur un char attelé de deux chevaux. Une femme, Myrrha, suit le char de l'Infamie auquel est attaché Sylla. Auprès sont : un guerrier, Atrée, un vieillard, S. Tullius, Caïn tuant Abel, Zoroaste debout, Athalie, Jezabel renversée à terre, etc. Au milieu de cette foule, un homme court; la légende le désigne sous le nom de *Derisio*. Un vice, *Ignavia*, est figuré par un homme couché. Dans le haut de cette tapisserie, une femme vole, *Inconstantia;* au-dessus, une banderole chargée de la légende en lettres gothiques :

Rumpit honori parvos levis Inconstantia nixus
Et se molliculis implicit illecebris.

En pendant, une femme couronnée, *Stulticia*, et la légende :

Vecors Stulticie petulancia spernet honestum
Et ruit effreno crimen in omne pede.

Sur une autre banderole, entre les deux précédentes, l'explication du sujet de cette splendide tenture :

Sordida famosis Infamia vecta quadrigis,
Que sint criminibus premia, cesa docet.

Une seconde tapisserie, la *Noblesse*, fait allusion à la noblesse divine, donnée en récompense à tous ceux qui ont eu le culte de la divinité, ce qui est expliqué par une inscription gothique :

Cui pia supremi cure est cultura tonantis,
Hunc beat eterna Nobilitate Deus.

Le couronnement de la Vierge domine toute la scène. Jésus-Christ assis à côté de Dieu le Père, couronne sa mère ; la colombe du Saint-Esprit plane au-dessus d'eux; le tout est entouré d'une gloire.

Les différents personnages qui doivent avoir la noblesse éternelle sont divisées en deux catégories. Au milieu ceux de la *Theologica*

Quatre grandes tentures flamandes font allusion à la *Fondation de Rome :* Numitor rétabli sur le trône d'Albe, Romulus nommé roi, le roi des Sabins refusant de donner des femmes aux Romains et enfin Hersilia présentée à Romulus. Deux autres, plus petites, nous montrent Romulus dictant ses lois et une allégorie du Tibre.

Des cartons qu'on croit inspirés des Van Eyck et de Van der Weyden ont servi de modèles à deux riches tapisseries, tissées d'or et d'argent par Pierre de Pannemacker, au commencement du XVI[e] siècle, pour l'archiduchesse Marguerite d'Autriche. La rencontre du Christ avec la Vierge sur le chemin du Calvaire et la descente de croix sont rendues avec une grande vivacité de couleurs, que le temps n'a pas altérées.

Non moins brillantes sont trois tentures qui formaient, d'après les inventaires de Philippe II, le *dosel* ou dais de ce prince. Cette désignation est inexacte, puisqu'on sait que Charles-Quint hérita de ces trois pièces, en 1524, de Marguerite d'Autriche. On attribue le carton du *Père éternel* à Van Orley; celui de la *Crucifixion* semble rappeler le style de Van der Weyden. La troisième pièce représente l'*Ascension*. D'après la légende, Charles-Quint aurait fait, sous ce dais, sa renonciation à la couronne impériale. Ces trois tentures, qui avaient été séparées, ont été réunies par les soins éclairés de M. le comte de Valencia.

L'*Histoire de Moïse* décore la salle où la Bibliothèque Nationale a exposé les beaux manuscrits que nous avons signalés dans notre précédent article. On voit Moïse et Aaron devant le Pharaon, puis Moïse recevant les tables de la loi, les Israélites adorant le veau d'or et Dieu choisissant Moïse pour rendre la liberté aux Israélites (XV[e] siècle).

De la célèbre série désignée dans les inventaires sous le nom de : *Honores* et actuellement appelée : *Vices et Vertus*, on peut admirer sept des neuf pièces qui la composent. Elles sont surtout remarquables par les allégories qui y sont figurées; il serait souvent difficile de les expliquer, si l'artiste n'avait pris soin d'accompagner ses sujets de légendes. Impossible eût été l'identification de tous les personnages en riches costumes flamands du commencement du XVI[e] siècle, qu'on voit représentés en si grand nombre sur chacune de ces tentures.

L'*Infamie* sous les traits d'une femme attachée à un poteau est frappée de verges par la *Confusion*. Le poteau est placé en haut d'un char traîné par quatre chevaux, sur lesquels sont montés des satyres.

Des personnages du haut de galeries regardent passer le cortège. D'une de ces galeries, des soldats précipitent Sardanapale. Dans un des coins du panneau, Néron se perce de son épée. En pendant, Julien l'Apostat est renversé de cheval par un coup de lance que lui donne un homme ou plutôt un cadavre ; la violence du coup a été si forte, que la lance éclate en morceaux. Tout à côté, Catilina accompagne Tullia, fille de Servius Tullius, assise sur un char attelé de deux chevaux. Une femme, Myrrha, suit le char de l'Infamie auquel est attaché Sylla. Auprès sont : un guerrier, Atrée, un vieillard, S. Tullius, Caïn tuant Abel, Zoroaste debout, Athalie, Jezabel renversée à terre, etc. Au milieu de cette foule, un homme court; la légende le désigne sous le nom de *Derisio*. Un vice, *Ignavia*, est figuré par un homme couché. Dans le haut de cette tapisserie, une femme vole, *Inconstantia;* au-dessus, une banderole chargée de la légende en lettres gothiques :

Rumpit honori parvos levis Inconstantia nixus
Et se molliculis implicit illecebris.

En pendant, une femme couronnée, *Stulticia*, et la légende :

Vecors Stulticie petulancia spernet honestum
Et ruit effreno crimen in omne pede.

Sur une autre banderole, entre les deux précédentes, l'explication du sujet de cette splendide tenture :

Sordida famosis Infamia vecta quadrigis,
Que sint criminibus premia, cesa docet.

Une seconde tapisserie, la *Noblesse*, fait allusion à la noblesse divine, donnée en récompense à tous ceux qui ont eu le culte de la divinité, ce qui est expliqué par une inscription gothique :

Cui pia supremi cure est cultura tonantis,
Hunc beat eterna Nobilitate Deus.

Le couronnement de la Vierge domine toute la scène. Jésus-Christ assis à côté de Dieu le Père, couronne sa mère ; la colombe du Saint-Esprit plane au-dessus d'eux; le tout est entouré d'une gloire.

Les différents personnages qui doivent avoir la noblesse éternelle sont divisées en deux catégories. Au milieu ceux de la *Theologica*

nobilitas; David, en costume de berger, à genoux, entouré d'Abraham, de Samuel, de Judas-Machabée, de Gédéon, de Simon, d'Esther et d'Hélène. De la *Nobilitas civilis* font partie, Charles, Charlemagne sans doute, Octave et Jules César, ce dernier portant le costume d'un empereur du XVIe siècle. A l'opposé, cette scène, Trajan, assis sous un dais, rend la justice; à côté Regulus, Priscus et Japhet qui se détourne devant son père endormi, dont Cham s'est approché. Au-dessus se lit dans un cartouche l'inscription suivante :

Mens generosa, licet titulis non fulget avitis,
Sepe refert gestis nomina clara probis.

et en pendant, dans la bordure, une autre inscription :

Regiaque ingenuis pietas insignibus ornat
Quemlibet, illustres ac habet inter heros.

Cette série, dont on peut encore admirer cinq pièces, la Prudence, la Fortune, la Foi, le Vice et la Justice, fut tissée en Flandre et apportée à Séville où l'empereur Charles-Quint en fit l'acquisition.

La fantaisie extravagante de Jérôme Bosch, s'est donné libre essor dans deux tapisseries. Elles ont d'ailleurs été copiées sur les deux tableaux de la *Tentation de saint Antoine,* cités dans le précédent article; on a eu la fort heureuse idée de réunir à l'Exposition, les copies et les modèles.

Mentionnons encore six pièces de l'*Histoire de Cyrus*, œuvres flamandes de la fin du XVIe siècle, moins riches que les précédentes, mais aussi intéressantes par l'habileté du dessin et la bonne ordonnance des compositions. On voit d'abord, Cyrus confié à un berger lorsqu'il a été exposé dans un désert par ordre d'Astyage; plus loin, il rend aux Israélites les vases volés par Nabuchodonosor; il fait déposer les armes aux Lydiens; il met en déroute Astyage et détruit l'empire des Mèdes. Les deux dernières scènes, la mort du prince sous sa tente, et la reine Thomyris faisant jeter la tête de son ennemi dans un vase rempli de sang humain, sont rendues avec un certain caractère.

Nous ne saurions passer sous silence une merveilleuse tapisserie flamande du XVIe siècle, le numéro 7 d'une série de huit pièces dont les sujets sont tirés de l'Apocalypse. Elle représente le *Mariage mystique de l'Agneau.* La Vierge assise à une table tient l'agneau sur ses genoux. Dans le haut de la composition, le Christ au milieu des

vingt-quatre vieillards de l'Apocalypse est assis sur une nuée, les symboles des quatre évangélistes se voient autour de lui. Des dragons



LOUIS D'ORLÉANS ET VALENTINE DE MILAN.

(Tapisserie du XVe siècle, appartenant à M. le comte de Valencia.)

à plusieurs têtes, dont l'un, la bête de l'Apocalypse, porte la grande prostituée, sont rendus avec une recherche voulue de l'horrible.

Dans une bordure de fleurs et de fruits qui entoure cette brillante composition, se jouent de nombreux animaux, des perroquets, un canard, un lapin, etc. Une excellente étude de M. P. de Madrazo, le savant secrétaire de l'Académie d'Histoire de Madrid [1], a donné des explications nombreuses et précises de toutes les scènes symboliques figurées dans cette remarquable série. D'après le même auteur, Guillaume de Pannemacker, qui l'a fait exécuter dans son atelier, aurait copié des cartons de Jean Gossart.

Dans la salle où l'on admire la conquête de Tunis par Charles-Quint, on a placé non loin six tentures flamandes du xvie siècle, qui font allusion à l'*Histoire de Scipion.* Une première scène nous montre les Romains pénétrant dans les retranchements d'Asdrubal; les autres, Scipion et Allutius, Scipion et Annibal, la bataille de Zama, la Prise de Carthage et le Triomphe du général romain. Citons encore les séries des *Péchés capitaux* et de l'*Histoire d'Esther*, cette dernière ayant appartenu, d'après la tradition, à Charles le Téméraire, et nous aurons mentionné les principales tentures que la collection du Palais Royal a mises généreusement à la disposition du Comité de l'Exposition.

Les églises et les couvents d'Espagne n'ont envoyé qu'un nombre assez restreint de tapisseries. Deux qui nous semblent tout à fait hors ligne proviennent de Zamora ; l'une rappelle l'*Histoire de Tarquin*, l'autre la *Prise de Troie.* Œuvres flamandes ou, peut-être même franco-flamandes, du xve siècle, elles ont été choisies, nous a-t-on dit, parmi plus de cinquante semblables conservées actuellement dans le trésor de la cathédrale! Il n'existe pas de trésors d'église en France où il y ait pareille abondance de richesses de ce genre.

Parmi les tapisseries, en petit nombre, d'ailleurs, prêtées par des amateurs à l'Exposition, on remarque une tapisserie française du commencement du xve siècle, qui appartient à M. le comte de Valencia. Elle présente un double intérêt, d'abord par son origine incontestablement française, ensuite par les deux personnages qu'on y voit figurés. L'un est un homme vêtu à la mode du règne de Charles VI, l'autre une femme qui tient dans la main une *chantepleure.* Sur sa ceinture, est inscrite la devise : *Ai.* La chantepleure, sorte d'entonnoir à long tuyau, est bien connue comme l'emblème pris par Valentine de Milan, femme de Louis d'Orléans, après la mort de son mari. On peut donc supposer que la tenture a été faite pour la duchesse d'Orléans.

1. *Museo español de Antiguedades,* t. X, Madrid, 1880, p. 283 et suivantes.

ÉTOFFES. — BRODERIES.

Une très curieuse chape anglaise brodée, du XIVe siècle, a été exposée par la cathédrale de Tolède. Un triple rang d'arcatures gothiques abrite une série de saints, de saintes ou de rois. Aux pieds de plusieurs saints on distingue des oiseaux d'un style arabe; des animaux fantastiques, des oiseaux et même de petits personnages sont placés sous les pieds de toutes ces petites figures. Parmi les saints et saintes, on remarque saint Pierre, saint Paul, saint Simon, saint Philippe, saint Jacques, saint André, saint Thomas, saint Étienne, saint Denis, sainte Marguerite, sainte Catherine; les saints anglais, saint Olaf, saint Edmond, saint Dunstan ainsi que les rois Édouard et Ethelbert, Le Christ et la Vierge sont représentés plusieurs fois; une scène, l'Annonciation, est répétée en deux endroits différents. Il y a plus de trente petites figures brodées avec la plus grande finesse.

Plus ancienne est une chape du Musée Archéologique, qu'on peut dater du commencement du XIVe siècle, peut-être même de la fin du XIIIe; malheureusement elle a été coupée à sa partie inférieure, de sorte que certains sujets se trouvent incomplètement figurés. Le brodeur, français peut-être, à qui l'on doit cette fort importante pièce, s'est inspiré de l'Ancien et du Nouveau Testament. Ainsi l'on voit Adam et Ève devant Dieu, Adam et Ève à côté de l'arbre de la science, et l'ange les chassant du paradis terrestre. Sur l'un des bords, on croit reconnaître la Mort d'Abel; le mauvais état de cette partie de la broderie ne nous permet pas de l'affirmer. Quelques scènes de la vie du Christ s'y trouvent reproduites : l'Annonciation, la Crucifixion, le Christ assis entre deux anges. On peut remarquer en outre un homme assis devant une femme qui file sa quenouille, sans doute Hercule aux pieds d'Omphale.

Une couverture de brancard pour la procession du saint Sacrement provient de la cathédrale de Vich. On en a fait une couverture de lutrin; elle est décorée de trois sujets de broderie superposés. Le couronnement de la Vierge, disposé comme dans le merveilleux ivoire de la collection Soltykoff au Musée du Louvre, la naissance du Christ et l'Adoration des Mages sont rendus avec une rare finesse. En bas, on a remplacé un morceau de broderie qui manquait par un fragment d'étoffe verte brochée (XVIe siècle). On voit dans une vitrine, tout à côté, une broderie appartenant à la même cathédrale, dont le style,

les sujets et les dimensions s'accordent singulièrement avec les trois petites scènes de la couverture du lutrin. Saint Étienne et saint Thomas sont représentés debout sous une arcature gothique. On peut se demander si ce morceau n'est pas celui qu'on a remplacé au XVIe siècle. Le caractère du travail paraît flamand et semble être du XIVe siècle.

L'évêché d'Urgel a envoyé un devant d'autel brodé (XVe siècle) qui, en 1888, avait déjà figuré à l'Exposition de Barcelone[1]. Il offre la disposition d'un retable. Au centre, la crucifixion, et de chaque côté, dans de petits compartiments superposés sur trois rangs, l'histoire de la Vierge et du Christ. Une inscription, au bas de ce panneau, donne, ce qui est assez rare, le nom du brodeur : *Geri Lapi rachamatore me fecit in Florentia*. Certaines scènes, et en particulier celle de l'Annonciation, rappellent tout à fait la manière de Fra Angelico.

L'histoire de saint Louis, de Toulouse, fils de Robert comte de Provence, fait le sujet d'un devant d'autel brodé (XVe siècle) de la cathédrale de Tarragone. Quatre compartiments sont disposés en hauteur. Saint Louis, en costume de chevalier, est à genoux devant son père, qui sort d'une ville fortifiée entouré de toute sa cour. Il a déposé à terre la couronne à laquelle il renonce. On le voit, à côté, dans une chapelle, prendre les habits de moine; à ses pieds, une couronne et une épée. Plus loin, sous son nouveau costume, il entre dans une église suivi de son père. Dans le dernier compartiment du panneau, il prêche; une femme qui l'écoute est coiffée du hennin, coiffure si à la mode au XVe siècle.

Une admirable Adoration des Mages, brodée sur velours noir, provient de Vich. La Vierge est assise sous un toit soutenu par cinq poutres. Aux côtés de cette scène, l'Agneau tenant le labarum et un écusson chargé d'une aigle éployée. En bordure quatre autres écussons armoriés. Ce devant d'autel, de travail italien (XVe siècle), est signé dans un coin de la lettre G surmontée d'une croix à double traverse.

Mentionnons un autre devant d'autel, du XVe siècle, que possède l'église de Villaumbrale (diocèse de Palencia). La Vierge, saint Jean, saint Pierre et saint Paul, sont brodés et rapportés sur un fond de velours. De la cathédrale de Palencia, on peut admirer une fort belle chasuble espagnole du XVIe siècle, qui sort des ateliers des brodeurs de Tolède. Un riche orfroi décoré de médaillons contenant des figures d'évêques, des rinceaux et mêmes les armes de France, qui n'ont ici

1. Marquis de Fayolle, *Notes sur l'Exposition rétrospective de Barcelone* (*Bulletin Monumental*, 1888).

qu'une raison décorative, est appliqué sur un fond de velours; malgré une certaine usure, cette chasuble a encore conservé un coloris des plus vifs.



CHASUBLE EN BRODERIE DE TOLÈDE.

(Trésor de la cathédrale de Palencia.)

De la même époque, deux dalmatiques, une sur un fond rouge et l'autre sur un fond vert, décorent une des dernières salles de l'Exposition. Elles viennent d'Alcala.

Une des pièces les plus curieuses de l'Exposition, le tapis de la cathédrale de Girone, a déjà fait partie de l'Exposition de Barcelone en 1888. Cette pièce, qui ne mesure pas moins de quatre mètres de côté, ne nous est pas parvenue en entier; une bordure manque à droite; au bas, l'ancienne bordure a été remplacée par une autre où se trouve représentée l'histoire de Judas. Le centre de ce tapis est occupé par deux cercles concentriques : au centre, le Christ; sur le cercle intérieur, la légende suivante : *Dixit quoque Deus: fiat lux et facta est lux*. La zone comprise entre les deux cercles est divisée en plusieurs compartiments contenant les scènes de la création; les différents éléments sont rendus d'une façon rudimentaire; des poissons de forme bizarre nagent dans des eaux figurées par une série de traits ondulés. Sur le cercle qui entoure ces compartiments se trouve, en capitales romaines rouges, l'inscription : *In principio creavit Deus celum et terram, etc.* Quatre figures ailées, les quatre vents, remplissent les écoinçons; elles sont assises sur des outres d'où s'échappent les eaux des quatre fleuves du paradis.

Dans des médaillons et des compartiments de la partie ancienne de la bordure, se trouvent des personnages habillés à la romaine, l'un d'eux tient un râteau et est désigné sous le nom d'*Annus*. Le Soleil est sur un char traîné par deux chevaux qui rappelle les biges antiques. Un homme couché personnifie la Terre. Les figures de la Lune et de la mer manquent; elles devaient se trouver sur la partie de la bordure qui est disparue. Il est difficile d'indiquer d'une façon précise l'époque à laquelle peut appartenir ce tapis, dont l'importance archéologique ne semble pas avoir été reconnue jusqu'à présent en Espagne. Il ne nous paraît pas invraisemblable de supposer qu'il doit être du xii[e] siècle. Nous n'avons pu le voir de près, mais il nous semble cependant qu'il est brodé sur canevas.

Les étoffes arabes sont en petit nombre à l'Exposition. Les plus belles (xiii[e] au xv[e] siècle) ont été prêtées par M. le comte de Valencia. Deux fragments appartenant à l'église de Villacierga (diocèse de Palencia) sont ornés d'inscriptions coufiques ; ils ont été découverts dans le tombeau d'un des fils du roi saint Ferdinand. Une pièce hors ligne, l'étendard du monastère de Las Huelgas près de Burgos, montre avec quelle habileté les Arabes savaient tirer parti, au point de vue décoratif, des seuls éléments qu'ils pouvaient employer, les ornements et les légendes. Outre sa haute valeur artistique, cet étendard a un intérêt historique. Il fut pris en 1212 par Alphonse III, roi de Castille, et les rois d'Aragon et de Navarre sur l'émir Mehamed-el-

Nasir, vaincu à la fameuse bataille livrée à Las Navas de Tolosa.

Trois étendards du xve siècle, du couvent de Sainte-Claire (diocèse de Palencia) sont dus à ces nombreux artistes arabes, les *mudejares*, qui restèrent au service des rois d'Espagne. L'un porte les armoiries de Castille et de Léon, accompagnées de quatre ancres. D'après la légende, ils auraient été donnés au couvent de Sainte-Claire, par un parent de Ferdinand le Catholique, l'amiral don Fadrique.

Les éléments de la décoration des bordures sont variés et se composent d'imitations de caractères coufiques, d'oiseaux, d'animaux affrontés, lions ou autres, de rosaces et même de têtes humaines.

Mentionnons les broderies données par Philippe II à l'Escurial et plusieurs bannières, très restaurées, des xive et xve siècles ; elles servirent de drapeaux aux corporations de Valence dans leurs luttes avec la noblesse.

Le costume civil n'est presque pas représenté à l'Exposition. Citons cependant trois pièces particulièrement intéressantes. Le voile de Boabdil, le dernier roi maure de Grenade, et sa tunique, vêtement à manches, en velours rouge ciselé, qui furent donnés par Ferdinand le Catholique à un des ancêtres de M. le marquis de Viana, leur possesseur actuel, et une brigandine française du xvie siècle, de la collection de M. le comte de Valencia. Elle est décorée d'une série de petits clous en argent doré appliqués sur du velours rouge et disposés en rangs par trois ou quatre. Ces rangs composent des espèces de bandes alternant en hauteur avec deux autres, où sont disposés, d'une façon analogue, de petits monogrammes également en argent doré. Ces monogrammes sont de deux sortes : soit deux C enlacés et adossés sous une couronne de comte, soit un X passé dans un Φ. Ce dernier monogramme est bien connu des bibliophiles, c'est la devise de Claude Gouffier, le célèbre amateur du xvie siècle, celle que l'on voit sur les belles reliures des livres qui proviennent de sa bibliothèque. Les deux C sous une couronne sont la répétition de l'initiale de son prénom. Ajoutons, qu'il était comte de Carvats, ce qui explique la présence de la couronne. Bien des amateurs envieront M. de Valencia ; je gage même que plus d'un bibliophile serait fier de montrer à côté de ses reliures aux devises de Claude Gouffier, la brigandine de ce célèbre personnage.

F. MAZEROLLE.

(La fin prochainement.)

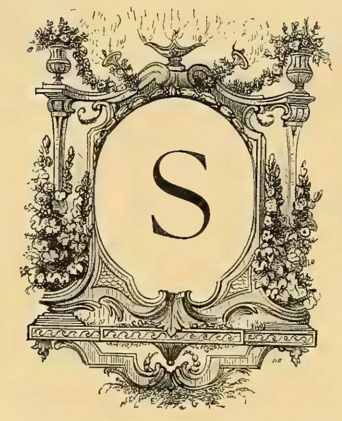
LE SCULPTEUR CLAUDE MICHEL

DIT

CLODION

(1738-1814)

(DEUXIÈME ARTICLE[1].)



Si la critique s'était montrée dure en 1779 pour le modèle du Montesquieu, elle n'eut, par contre, que des éloges pour le surplus de l'envoi de Clodion. Il avait exposé sept bas-reliefs en terre cuite, dont quatre représentant les Arts, deux figures de 15 pouces de haut, et deux vases de 16 pouces de haut, également en terre cuite, enfin un *Triomphe de Galatée*, modèle en terre d'un bas-relief exécuté en pierre, de 32 pieds, ou 10^{m},60 de long, sur 5 pieds de hauteur. Ce dernier ouvrage paraît avoir excité l'admiration générale. « Le Triomphe de Galatée, c'est aussi le triomphe de M. Clodion, » s'écrie une des brochures déjà citées, et elle poursuit sur le même ton : « Rien de plus flatteur et de plus séduisant que ce bas-relief et ceux qui l'entourent; il serait impossible d'y mettre plus de goût et de finesse, etc. » Même enthousiasme chez les autres écrivains. L'un d'eux remarque cependant que toutes les bouches sont ouvertes. C'est une critique juste; elle pourrait être adressée à presque toutes

1. Voy. *Gazette*, 3e pér., t. VIII, p. 478.

les figures de l'artiste. Quoi qu'il en soit de ce détail, le succès du *Triomphe de Galatée* fut complet. Un bas-relief de cette dimension occupe une place capitale dans l'œuvre du maître. Il est bien regrettable que le livret ne dise pas pour quel monument il était commandé. Vainement avons-nous cherché dans les *Guides* et les *Descriptions* de Paris, la destination d'un ouvrage qui devait présenter l'expression la plus complète et la plus élevée du style de l'artiste. Tous les historiens sont muets sur ce point. Silence bien singulier! Il est assez probable que ce grand bas-relief a péri depuis longtemps, car il est difficile d'admettre qu'une sculpture de dix mètres de proportion ait pu échapper aux investigations des chercheurs.

Peut-être ces Tritons et ces Néréides, dont on voit les moulages traîner un peu partout et dont le style équivaut à la signature de Clodion, ont-ils fait partie du grand bas-relief de Galathée. L'artiste les aura utilisés dans d'autres compositions, pour satisfaire aux pressantes sollicitations des amateurs. Peu à peu l'atelier de Clodion allait se transformer en une sorte d'usine de production industrielle.

De la même année ou à peu près, datent plusieurs autres ouvrages bien oubliés maintenant. D'après le *Voyage pittoresque de Paris*, de Dargenville, Clodion, en même temps que Lemoyne, Gois, Houdon et Duret, fut chargé d'exécuter la série des bustes de nos rois depuis François Ier jusqu'à Louis XIV, pour orner un des portiques du Collège de France, récemment reconstruit par Chalgrin. Le tout périt sans doute à la Révolution. Il nous a été dit qu'il ne restait rien aujourd'hui de ces œuvres d'ailleurs sans intérêt.

Le biographe de Clodion s'est donné beaucoup de peine et a accumulé preuve sur preuve pour démontrer que notre artiste n'était pour rien dans la sculpture des figures en bois qui décorent le grand orgue de Saint-Sulpice terminé vers cette époque : peine bien inutile; car tous les historiens contemporains sont d'accord pour attribuer à Duret les statues dont M. Michaux[1] fait honneur, sans aucune preuve à l'appui, à Clodion. D'ailleurs, il ne semble pas qu'il ait jamais sculpté le bois, genre de travail qui exige un apprentissage spécial.

Clodion venait de perdre, en 1778, son oncle Nicolas-Sébastien Adam, le dernier survivant de cette phalange de vaillants artistes qui avaient peuplé les jardins royaux de Versailles et de Postdam de figures mythologiques. Nicolas-Sébastien, après une vie de labeur et

1. Dans l'*Inventaire général des richesses d'art de la France*, Paris, Monuments religieux, tome I : église Saint-Sulpice.

de privations, mourait dans un état voisin du dénûment, n'ayant pu obtenir de la Direction des Bâtiments le payement des ouvrages livrés pour le Roi. Il laissait inachevée une figure d'Iris commencée depuis 1743. Sur le prix de cette statue, fixé à 10,000 livres, il n'avait encore reçu que 2,000 livres. Clodion se chargea de la terminer; c'était chose faite en 1780, comme le constate le règlement intervenu à cette date. Notre sculpteur n'avait probablement entrepris cette besogne que pour venir au secours des héritiers nécessiteux de son oncle. Il semble avoir toujours témoigné les sentiments les plus affectueux à tous les siens. Ses frères vivaient auprès de lui et par lui. Quant à ses oncles, il se considérait comme lié envers eux par une dette de reconnaissance pour les soins dont ils avaient entouré ses premières années. Il sut toujours conserver le souvenir des bons conseils qu'ils lui avaient prodigués.

III.

Dans ce temps-là, c'est-à-dire aux environs de 1780, Clodion était occupé de travaux considérables pour des grands seigneurs amateurs. On venait de toutes parts lui commander des bas-reliefs et des statues pour les hôtels en cours d'exécution. Ce fut l'époque de sa grande vogue; la Révolution seule y mit fin. Parmi les travaux de cette nature que les contemporains vantent le plus, il faut signaler en première ligne la décoration de la salle de bains du baron de Besenval. Thiéry consacre plusieurs pages aux collections de ce favori de la Reine, à ce curieux délicat que l'Académie de peinture avait admis dans son sein en qualité d'honoraire amateur. Le baron de Besenval habitait dans la rue de Grenelle un petit hôtel d'un seul étage, construit au commencement du XVIIIe siècle pour l'abbé de Pompadour.

Blondel, dans son *Architecture française*, donne les plans et la description de cette demeure, successivement habitée par Mme de Boufflers, puis par un évêque de Rennes, avant de devenir la propriété du baron de Besenval. Certaines pièces sur la gauche des appartements, un salon et un boudoir, ont conservé leurs boiseries dorées du milieu du XVIIIe siècle. Elles sont encore en parfait état de conservation. La décoration est charmante dans sa sobriété; mais elle sort du sujet de cette étude [1].

1. Nous signalons ces boiseries parce que M. de Champeaux n'en parle pas dans ses intéressants articles sur l'*Art décoratif dans le vieux Paris*, publiés ici.



BAS RELIEF DEMI CIRCULAIRE EN BRONZE

[illegible] de Clodion

[illegible]

Le baron de Besenval apporta certaines modifications aux distributions intérieures de l'hôtel de Pompadour pour installer ses collections. Il abattit des cloisons de manière à créer une galerie spacieuse. Thiéry a laissé des détails précis sur les œuvres d'art garnissant cette élégante habitation. Partout, des meubles de Boulle; dans l'antichambre, au milieu des vases de marbre et des porcelaines, le buste en terre cuite du baron de Besenval. C'est sans doute celui qu'avait exécuté le sculpteur sourd-muet Deseine, élève de Pajou, et que conserve aujourd'hui M. le comte de Besenval.

Dans le salon, se voyait une Cléopâtre en bronze de Clodion; à la suite, un cabinet était orné d'un superbe poêle orné de guirlandes de fleurs de bronze doré, du plus beau style Louis XVI, transporté aujourd'hui dans le vestibule de l'hôtel[1].

Nous arrivons enfin à la salle de bains. A la description fort curieuse de Thiéry[2], dont l'exactitude ne laisse rien à désirer, nous substituerons le résultat de nos investigations personnelles. Grâce à la courtoisie du propriétaire actuel, M. le prince de Montholon, nous avons pu visiter à loisir les principaux appartements de l'hôtel et recueillir de précieux renseignements sur l'œuvre que Clodion y avait laissée.

Sous l'hôtel s'étendaient de vastes caves, indispensables à la salubrité d'appartements situés au rez-de-chaussée. M. de Besenval jeta son dévolu sur une de ces caves pour y installer la salle de bains. Une inscription gravée sur une table de pierre qui existe encore rappelle que la transformation avait été terminée en 1783, que l'architecte Alexandre-Théodore Brongniart avait dirigé les travaux et notamment donné les plans de la voûte plate, objet d'admiration pour les constructeurs, enfin que toutes les sculptures étaient l'œuvre de Michel Clodion. Avec deux têtes de lion en bronze, encore appliquées sur les panneaux de la porte donnant accès à cette salle de

1. Dans une vente toute récente d'autographes, nous avons acquis le catalogue manuscrit, de la main du baron de Besenval, des tableaux, marbres, porcelaines, bronzes, meubles, dessins et terres cuites de sa collection. La description détaillée de chaque sujet est suivie du prix d'estimation. Ce catalogue mériterait d'être publié; pour le moment, nous nous contenterons d'observer que le nom de Clodion n'y paraît pas. Cependant on y trouve l'article suivant qui répondrait bien au bronze que Thiéry attribue à notre sculpteur : « Un bronze représentant une Cléopâtre mourante et couchée, piquée au sein par un aspic qui lui entortille le bras gauche, monté sur un pied de bronze doré d'or moulu... 648 livres. »

2. *Guide des amateurs*, 1787, tome II, p. 579.

bains, aujourd'hui convertie en office, l'inscription rappelle seule l'ancienne décoration. Toutefois, la disposition des lieux n'a guère changé. C'est une vaste pièce en forme de parallélogramme, soutenue par douze colonnes d'ordre toscan, dont huit sont engagées dans le mur, ainsi que le dit Thiéry. Ces huit colonnes encadrent aux deux bouts de la pièce quatre niches encore existantes où étaient placés des vases en pierre ornés d'arabesques par Clodion et formant jets d'eau. Tout autour des murs régnaient des bancs de marbre à pieds de lions. Dans chaque mur latéral se voit encore une profonde entaille de dix pieds de long sur trois et demi de haut. Là étaient placés deux longs bas-reliefs, en pierre de Tonnerre, comme les vases, représentant des Naïades et des Tritons dans des attitudes plus que libres, suivant le témoignage d'une personne qui les a vues. Une Source ou Naïade étendue sur une urne, laissait échapper l'eau du bain se rendant dans un bassin central auquel on descendait par plusieurs degrés[1].

N'oublions pas que Clodion avait modelé, pour la galerie du baron de Besenval, un troisième bas-relief de 10 pieds de long, moins scabreux, comme sujet, que les deux autres, et dont l'emplacement se voit encore dans le gros mur de l'hôtel. Ce bas-relief représentait, nous a-t-il été dit, la *Toilette de Vénus*[2].

Il est fâcheux sans doute que cette importante décoration ait quitté la place pour laquelle elle a été exécutée; mais en la transportant dans le vestibule et les dépendances du château de Digoine, en Saône-et-Loire, vers 1822, le descendant du baron de Besenval, le comte de Chabrillan, à qui l'hôtel appartenait alors, a préservé l'œuvre de Clodion de la destruction dont elle était menacée par l'humidité d'un sous-sol et le voisinage d'un terre-plein. La plaque portant une inscription, qui a pris la place d'un des bas-reliefs, se trouve en effet à moitié rongée par la moisissure.

1. Ces bains jouèrent un rôle dans une des circonstances les plus critiques de la vie du baron. Rivarol reprochait au colonel des Suisses, peu après le 14 juillet 1789, d'avoir laissé prendre les Invalides, sans opposer de résistance « de peur « qu'on ne pillât sa maison où il avait fait construire, depuis peu, des bains « charmans ». Ces bains, on le voit par ce passage, étaient célèbres à la fin du XVIIIe siècle.

2. Parmi les modèles garnissant l'atelier du sculpteur au moment de sa mort et mentionnés dans son inventaire après décès, figurent, comme on le verra plus loin, deux plâtres, de 1m,60 de long sur 40 centimètres de haut, représentant en bas-relief le *Triomphe de Galatée* et la *Naissance* (ou la *Toilette*) *de Vénus*.





JEUX D'ENFANTS, FRISES DÉCORATIVES DE CLODION, DANS LA COUR DE L'HÔTEL DE CHAMBRUN.

Ainsi, cette œuvre considérable existe encore, contrairement à l'opinion de M. Thirion qui l'avait supposée détruite par la Révolution. Elle est même conservée, paraît-il, avec la plus grande sollicitude.

Une vieille habitation aristocratique située dans le voisinage de la demeure du baron de Besenval a gardé une importante décoration de Clodion. La gracieuseté du propriétaire actuel nous permet d'en donner de bonnes reproductions.

Construit dans le dernier quart du xviiie siècle pour la princesse de Condé, abbesse de Remiremont, par Brongniart, l'architecte de la salle des bains du baron de Besenval, l'hôtel décoré par Clodion porte actuellement le nº 12 dans la rue Monsieur; il est habité par le comte de Chambrun [1].

Les bas-reliefs sont encastrés dans la cour d'honneur formant un vaste carré long en avant des bâtiments d'habitation. Au-dessus de la porte principale et de deux portes latérales, un œil-de-bœuf placé dans une archivolte est accosté de chaque côté d'une faunesse accroupie ayant auprès d'elle un petit faune. Le même motif est répété trois fois autour des trois croisées, sans aucun changement [2]. sur les faces latérales de la cour s'étendent deux longues frises rectangulaires, mesurant chacun sept ou huit mètres, accompagnant l'œil-de-bœuf central.

Ici, le sujet est presque insignifiant, comme on peut en juger par nos gravures ; il fournit un prétexte à grouper vingt ou vingt-cinq petits enfants dans les attitudes les plus variées et les postures les

1. Un journal racontait, il y a quelque temps, une anecdote au moins étrange au premier abord sur la découverte de ces bas-reliefs.

L'hôtel de la princesse de Condé, après avoir abrité le noviciat du Sacré-Cœur, serait devenu, vers 1846, la propriété d'un collège Arménien dirigé par un ordre fondé par un certain docteur Mikhitar. En 1881, les moines Arméniens, redoutant un décret d'expulsion, vendirent leur maison au propriétaire actuel. Ce serait à la suite des travaux exécutés après cette vente et lors de la consolidation d'un mur ébranlé par un obus en 1871, que les grands bas-reliefs de Clodion, invisibles jusque-là, auraient été découverts.

L'exactitude de l'anecdote nous a été confirmée par les habitants actuels. Les planches rapportées sur les bas-reliefs étaient si bien ajustées qu'il était impossible de soupçonner leur présence. Elles continuaient le mur sans qu'aucune fissure les dénonçât. Elles ont dû contribuer à protéger les sculptures contre les intempéries. Aussi, en 1881, quand elles furent découvertes, a-t-il suffi de quelques légères restaurations pour les mettre en parfait état. Le propriétaire ne néglige d'ailleurs aucune précaution pour assurer leur conservation.

2. Nous avons donné une reproduction de ce bas-relief en tête du premier article de cette étude.

plus charmantes. D'un côté, au centre de la composition, un bouc, dressé sur ses pieds de derrière, porte un bambin armé d'un thyrse, tandis qu'une demi-douzaine de petits gamins ou de jeunes satyres à pieds de chèvres tirent la monture à l'aide de guirlandes attachées à ses cornes. D'autres groupes avec des thyrses et des grappes de raisin portent une amphore ou recueillent dans des coupes le nectar qui s'échappe d'une urne renversée.

L'autre scène est plus mouvementée ; deux bambins viennent d'enlever les petits d'une panthère qui s'apprête à les poursuivre et tient sous une de ses pattes un petit satyre renversé. Les jeunes ravisseurs n'ont pas l'air bien émus ; voici d'ailleurs des camarades qui accourent à leur aide, tandis qu'en arrière d'autres gamins préparent des guirlandes de feuillages pour enchaîner la bête échappée à l'attelage du char de Bacchus. Chacune de ces scènes est reproduite deux fois et placée de manière que, de quelque côté que l'on regarde, on aperçoive les deux sujets différents. C'est fort ingénieusement conçu pour produire le plus d'effet avec le moins de travail et la moindre dépense d'invention. On a ici sept motifs de décoration avec trois compositions seulement. Rien ne choque d'ailleurs dans ces répétitions puisqu'on ne peut les embrasser du même coup d'œil.

L'artiste, pour répondre aux multiples demandes de ses clients, avait installé un atelier de reproduction industrielle de ses œuvres. Ici, on voit très distinctement les lignes de soudure des plaques de stuc moulées séparément, puis recouvertes d'un enduit coloré rappelant le ton de la terre cuite. La constatation de ces procédés de fabrication économique donne aux bas-reliefs de l'hôtel de Chambrun un intérêt tout particulier en nous livrant le secret de la fécondité de l'artiste.

En dépit du mode d'exécution, les œuvres de Clodion dont nous venons de parler peuvent être comptées parmi ses meilleurs morceaux décoratifs. On n'a qu'à les comparer, sans quitter l'hôtel, à d'autres bas-reliefs d'enfants surmontant les portes intérieures du grand vestibule d'entrée, pour apprécier toute la distance qui sépare Clodion de ses pâles imitateurs. Les figures des bas-reliefs de la cour sont traitées avec une liberté, une sûreté que ne rappelle en rien l'exécution mièvre et timide des enfants du vestibule. C'est en effet un des caractères bien marqués des œuvres de Clodion de porter en elles l'empreinte d'une originalité qui les fait reconnaître au premier coup d'œil. Comme tous les artistes arrivés à la réputation, notre sculpteur a eu ses imitateurs, ses copistes ; et ils sont

nombreux. Aucun d'eux n'a su l'égaler; aucun n'est parvenu à donner le change aux véritables connaisseurs. Avec ses qualités et aussi ses défauts, Clodion est un sculpteur inimitable. Et certainement, les bas-reliefs de l'hôtel Chambrun, comme ceux de la salle de bains du baron de Besenval, peuvent compter parmi ses œuvres les plus considérables et les plus caractéristiques.

On n'a pas oublié l'ingénieuse spéculation d'un propriétaire de la rue de Bondy. La façade de cette maison était ornée depuis un siècle environ de quatre bas-reliefs figurant les quatre Saisons, œuvre authentique de Clodion. Le propriétaire, ayant appris que ces sculptures avaient une grande valeur marchande, les fit enlever, les remplaça par des moulages et les envoya vendre à l'hôtel Drouot. Pour diminuer le plus possible ses frais, il n'avait annoncé la vente dans aucun journal. Aussi, advint-il ce qu'il était facile de prévoir : les quatre bas-reliefs furent adjugés au prix ridicule de quatre-vingt-cinq francs. Ils ne tardèrent pas à se relever de cette humiliation en passant dans d'autres mains; mais le propriétaire en fut pour sa courte honte. N'avait-il pas mérité ce qui lui arrivait? Ceci se passait, si notre mémoire est fidèle, en janvier 1887.

Passons rapidement en revue d'autres ouvrages de Clodion, signalés par les auteurs contemporains.

Chez Mme de Sérilly, rue Saint-Louis au Marais, il avait sculpté dans le marbre, pour une cheminée, deux cariatides d'hommes, drapées d'un beau style. Après diverses vicissitudes, ces figures ont trouvé un asile définitif au Musée de Kensington. Le comte de Vaudreuil possédait de Clodion, dans son salon de la rue de la Chaise, encombré de mille objets précieux, une Cléopâtre de marbre, mourante et couchée. C'était l'original de la Cléopâtre en bronze du baron de Besenval.

Quant aux terres cuites de l'artiste, toute collection en vue tenait à honneur d'en posséder quelques échantillons. On les voit paraître en quantité considérable sur tous les catalogues de vente de la fin du XVIIIe siècle. Comme les mêmes figures furent reproduites plusieurs fois, et comme les mêmes exemplaires reparurent dans plusieurs ventes successives, rien de plus malaisé que de dresser l'état précis de ces œuvres secondaires, si on ne veut pas tomber dans des redites presque inévitables.

Comment distinguer aussi les modèles de pendules, de candélabres que notre sculpteur livrait à l'industrie? Car les artistes décorateurs ne manquaient pas à la fin du XVIIIe siècle, et Clodion avait plus d'un rival fort habile. Ne découvre-t-on pas chaque jour, comme cela vient

d'arriver récemment rue de Bondy, des médaillons, des bas-reliefs fixés dans la façade d'une maison ou dans une cloison d'appartement, et dont l'attribution à un artiste distingué offre beaucoup de vraisemblance? Notre tâche serait infinie s'il fallait rechercher tous les menus objets mobiliers auxquels Clodion a imprimé l'élégance de son goût exquis. Force nous est de nous en tenir à ses œuvres capitales; et tout d'abord, nous allons en finir avec son chef-d'œuvre dans le genre historique, c'est-à-dire avec sa statue de Montesquieu.

IV.

On a vu que, par faveur particulière, Clodion avait obtenu l'autorisation d'exposer le modèle en plâtre du Montesquieu tandis que ses confrères n'envoyaient jamais que les marbres terminés. Notre artiste avait prétexté qu'il ne s'était pas rencontré de bloc de dimensions suffisantes. Sans doute, absorbé par d'autres soins, il ne se pressa pas d'en finir, alléguant toujours la difficulté de rencontrer le marbre introuvable. Dès 1779, M. d'Angiviller lui avait écrit sur un ton qui n'était pas habituel au Directeur des Bâtiments dans ses rapports avec les artistes. « Je ne saurais vous exprimer trop fortement, disait-il, combien j'ai été peiné d'apprendre l'inaction dans laquelle vous êtes resté sur la statue dont je vous ai confié l'exécution. Je n'aperçois pas, je vous l'avoue, une excuse bien suffisante dans le refus que vous avez fait des blocs qui vous ont été offerts, sous prétexte que leurs proportions ne répondent pas à votre modèle... Il me paraît évident que vous vous êtes laissé entraîner par d'autres objets puisque votre modèle ne fait que d'être terminé, etc. » Ces reproches ne semblent pas avoir produit grand effet, puisque Clodion n'était pas prêt en 1781. La statue en marbre de Montesquieu ne parut en effet qu'au Salon de 1783. Toutefois, l'artiste avait une excellente excuse, à savoir qu'il avait complètement modifié son modèle primitif. L'opinion du public fut unanime pour approuver les changements apportés à sa première idée.

« Cette statue, dit un des critiques du Salon de 1783, peut être regardée comme une des plus belles qui doivent composer la magnifique collection du Roi[1]. » — « Belle figure, d'un style grand

1. *La Critique est aisée, mais l'Art est difficile*, p. 23.

et sévère, et d'une exécution vigoureuse et ferme, dit-on ailleurs[1]. »

Mais c'est l'opinion des journalistes si sévères pour le plâtre du Montesquieu, qui mérite surtout d'être prise en sérieuse considération. Les *Mémoires secrets* ne ménageaient pas les critiques au sculpteur, lors du Salon de 1779. Ils ne l'ont pas oublié quatre ans plus tard. « On doit louer M. Clodion, dit le salonnier de 1783[2], de sa docilité aux conseils des amateurs, et certainement son ouvrage y a beaucoup gagné; quoiqu'on désirât encore quelque chose dans la tête trop jeune, n'ayant pas cette méditation profonde de l'auteur de l'*Esprit des lois*, il fait infiniment d'honneur à l'artiste, principalement pour le costume qu'il a parfaitement suivi et pour les détails dont le faire est au-dessus de tout éloge. » Même note chez le rédacteur du *Journal de Paris*[3]. Comme celui des *Mémoires secrets*, il constate avec satisfaction que l'artiste « a su profiter des conseils qui lui ont été donnés, car sa figure est presque totalement changée ». Il faut bien qu'il trouve quelque chose à reprendre; cette fois ce quelque chose est dans les jambes. C'était la tête que le continuateur de Bachaumont avait critiquée. Le *Journal de Paris* termine d'ailleurs par la même réflexion que son confrère : « Au surplus l'exécution est très précieuse. »

Le public s'accordait donc pour vanter sans restriction la supériorité du faire. C'est à noter quand il s'agit d'un sculpteur plus habitué à travailler la terre que le marbre. Sur les améliorations introduites dans l'ensemble de la figure depuis 1779, pas d'hésitation. Quant à l'opinion qui place le Montesquieu au-dessus des statues de tous les rivaux de Clodion, nous serions assez tenté d'y souscrire, car la première impression que cette noble figure nous a causée lorsque nous l'avons découverte dans la cave humide et obscure où elle est reléguée, ne s'est pas effacée de notre souvenir. Il y a de longues années de cela; nous cherchions partout les statues de Caffieri exécutées pour une chapelle de l'hôtel des Invalides, ainsi que son Corneille et son Molière. Nulle part, nous n'avions rencontré de renseignement précis et satisfaisant, quand un vieil amateur, dont le nom est universellement respecté dans le monde de l'art, nous conseilla de nous adresser à l'Institut. C'est là que nous découvrîmes alors le Corneille et le Molière, en compagnie du Montesquieu et de

1. *Messieurs, ami de tout le monde,* p. 265.
2. *Mémoires secrets,* t. XXIV, p. 45.
3. Numéro du 27 septembre 1783.

neuf autres grands hommes en marbre, dans le vestibule obscur et froid qui accède à la Salle des séances [1]. A première vue, la noblesse du Montesquieu nous avait singulièrement frappé, et cette figure nous parut tout d'abord supérieure à ses voisines, même aux œuvres de Caffieri qui nous intéressaient plus directement.

Notre opinion n'a pas changé depuis. La statue de Montesquieu fait le plus grand honneur à Clodion. L'altitude est noble sans affectation, la tête pensive a une expression très marquée de dignité et d'intelligence. Une œuvre pareille place son auteur hors de pair.

C'est grand dommage vraiment que ce marbre remarquable soit oublié dans le rez-de-chaussée inhospitalier où personne ne le voit. Ne conviendrait-il pas de le tirer, lui et ceux de ses voisins qui en valent la peine, de cette relégation quelque peu humiliante?

Est-ce sous la Révolution, sous l'Empire ou la Restauration que ces marbres furent apportés ici? Nous l'ignorons. Dans tous les cas, celui qui les a envoyés en pareil lieu semble avoir eu surtout pour but de se débarrasser de personnages gênants. Or, maintenant qu'on veut enrichir le Louvre, coûte que coûte, même en dépouillant les édifices de la province de monuments précieux dont la prescription devrait leur assurer la jouissance paisible et dont ils prenaient le plus grand soin, ne serait-il pas logique d'exposer dans une galerie publique bien éclairée les chefs-d'œuvre de certains maîtres qui ne sont même pas représentés au Louvre? Qu'est-ce que le Fleuve de Caffieri, offert à l'Académie à titre de morceau de réception, en comparaison des statues de Molière et de Corneille? Il y a là d'autres statues encore, le d'Alembert de Lecomte, le La Fontaine et le Poussin de Julien, le Pascal de Pajou et le Montaigne de Stouf, qui certes méritent un meilleur sort. Assurément, les amateurs qui n'ont pas vu le Montesquieu, ne connaissent pas une des formes les plus avantageuses et les plus élevées du talent de Clodion.

On excusera cette trop longue digression en faveur du but à atteindre. Nous avons des trésors à ne savoir qu'en faire; nos musées

1. Nous n'avons jamais mieux compris qu'en cette occasion combien était utile et féconde l'idée de faire dresser un Inventaire des richesses d'art de la France. Il y a en effet à l'Institut beaucoup de statues, de bustes et autres œuvres d'art dont la liste ne se trouve nulle part. Nous en avons alors rédigé l'état détaillé. On dit que l'utile publication créée par le marquis de Chennevières va disparaître. Nous le regretterions d'autant plus que la Commission des monuments historiques qu'on veut substituer à la Commission de l'Inventaire des richesses d'art ne fera rien et n'aboutira pas.

pourraient s'enrichir dans la plus large proportion, sans dépenses, si on savait y réunir les œuvres disséminées au hasard et presque ignorées du public. On prend celles qui sont dans les jardins publics, c'est-à-dire celles qu'on peut voir et étudier à loisir, celles qui se présentaient sous le meilleur jour et l'aspect le plus favorable, et on ne sait pas tirer de leur retraite ignorée les douze statues de l'Institut; on laisse aux Invalides, où personne ne les remarque, les fameux esclaves de Desjardins qui ont excité l'admiration de plusieurs générations de sculpteurs. Ah! nous ne sommes guère habiles à faire valoir les trésors que les siècles ont entassés dans notre pays, si riche encore, malgré tant de rapines et tant de destructions!

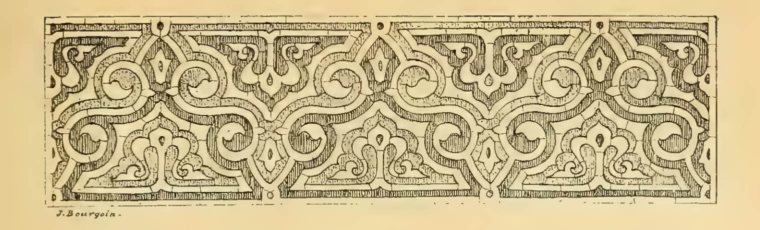
Nous voici loin de Clodion et de Montesquieu. Pour en finir avec la cause première de cette digression, notons que pour Clodion, comme pour ses collègues, le prix des statues de grands hommes était fixé à dix mille livres. Chaque artiste recevait de plus mille livres comme prix d'un petit modèle destiné à la manufacture de Sèvres et qui devait être reproduit en biscuit. La manufacture possède encore le modèle de Clodion qui n'eut jamais, paraît-il, le moindre succès de vente. Ah! il en eût été autrement, si on eût demandé à l'artiste quelque Naïade accompagnée de dieux marins ou quelque Nymphe lutinée par un satyre. Et comment n'a-t-on pas songé à lui faire des commandes de cette nature? Le plus récent historien de Clodion a remarqué que l'artiste paraît avoir vécu fort étranger au monde officiel, qu'il rechercha peu les commandes et que son nom paraît très rarement dans ces volumineux registres de la Maison du Roi où l'on rencontre tant de preuves navrantes de l'insatiable avidité de ses rivaux. Cette discrétion de Clodion, aussi bien que son indifférence pour l'Académie, peut s'expliquer peut-être par l'apathie naturelle de son caractère; mais elle a sans doute sa cause première dans les nombreux travaux dont il était surchargé. Les grands seigneurs amateurs ne laissaient guère de répit à l'artiste et à ses auxiliaires. Comment songer, au milieu de ces multiples ouvrages, aux sollicitations, à l'Académie, aux Salons? C'est ainsi qu'il se passa des commandes officielles et sut se contenter de son titre d'agréé.

J.-J. GUIFFREY.

(La suite prochainement.)

Le Rédacteur en chef gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET Cie.



L'ART ARABE DANS LE MAGHREB

II

TLEMCEN

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1])

ENVIRONS DE TLEMCEN. — APERÇUS SUR DIVERS MODES D'EMPLOIS DE LA FAIENCE.



Pèlerinage à El-Eubbad. — Étagé sur les pentes de la montagne qui barre au sud l'horizon de Tlemcen, le bourg d'El-Eubbad est couronné par un minaret et une sorte de petite acropole sainte : c'est l'annexe religieuse de Tlemcen la guerrière.

De ce côté, tout est tranquillité et recueillement. La route traverse des champs d'oliviers vénérables et des jachères semées de ruines ; à l'aspect d'abandon de la campagne, à la présence de gros térébinthes et de caroubiers noirs, celui qui connaît l'Orient sent qu'il passe dans un vaste cimetière. Depuis des siècles, les gens de Tlemcen viennent dormir là leur dernier sommeil ; ils y sont encore sous la présidence pour ainsi dire de leurs savants, de leurs juris-

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. VII, page 383.

consultes, de leurs apôtres de prédilection ; car voici la Koubba de Sidi-Yacoub, celle de Es-Senouci, celle de Sidi-bou-Isaac, celle de Sidi-Ali-et-Tallouti, des oratoires rapprochés de tombes. La mosquée de Sidi-bou-Isaac, dont la construction peut remonter au XIVe siècle, a gardé quelques traces de la décoration de briques qui parait les arcades de son patio ; et, en général, chacun des mausolées modestes de ce *Campo santo* recèle quelque vestige d'une ornementation élégante et originale.

La sainteté et le grand renom de Sidi-bou-Medine (1126-1197) ont éclipsé la moindre gloire de ces célébrités locales. Avant lui, El-Eubbad était déjà un lieu saint ; il exprima le vœu d'y être enterré et lui donna ainsi tout son lustre. Choaïb-ibn-Hussein-el-Andalouci, surnommé Abou-Median, est le plus grand et le plus vénéré des marabouts de la partie du Maghreb qui nous occupe. C'était encore un *soufi*, un mystique. Né à Séville vers 1126, il voyagea beaucoup, connut à la Mecque la doctrine soufie, la professa à Bagdad, puis dans sa ville natale, puis à Cordoue et enfin à Bougie, dont l'Université était célèbre. Pendant sa vie de thaumaturge, de *khouan* et d'ascète prédicateur, la dynastie almohade remplaça la dynastie almoravide sous laquelle il était né. Il venait rendre ses comptes à Yakoub-el-Mansour, quand il se sentit mourir et désigna la belle colline d'El-Eubbad comme le lieu où il désirait être enterré. Tout Tlemcen assista à ses funérailles, qui se firent dans le cimetière réservé aux saints personnages ; mais ce fut sous le règne d'En-Nacer seulement que les architectes tlemcenniens commencèrent à enrichir sa sépulture.

Trois édifices contigus portent le nom de Bou-Medine, au point culminant du village : son tombeau, une mosquée et une *medersa* élevées en son nom, en son honneur.

Le *tombeau* du saint est situé en contre-bas de la terrasse sur laquelle se dressent les deux autres édifices. On y pénètre, on y descend par une jolie porte à auvent, restaurée en 1793 et décorée de carreaux de faïence moderne, et par un petit escalier tournant dont les marches sont usées par les pas des fidèles. On arrive ainsi, non pas précisément dans une crypte, mais dans une cour minuscule pleine de fraîcheur et de religieux silence. A côté du vieux puits rituel dont l'eau fait des miracles, il y a des pèlerins et des malades déchaussés ; au mur des ex-voto naïfs. Les quatre colonnes qui soutiennent les arcs sont d'onyx et leurs chapiteaux d'un style très

fouillé, très pur. Deux d'entre eux sont identiques au chapiteau de Mansourah conservé au Musée : une minuscule inscription court sur un tore réservé au milieu des feuillages conventionnels ; ce sont les « frères », comme disent les Arabes, de ceux qui ornaient le grand palais détruit ; certes, ils ont été sculptés à Mansourah et arrachés à leur première destination.

La koubba proprement dite est si peu éclairée qu'il est difficile d'apprécier son ornementation. Les vitraux de couleur jettent un jour trompeur sur les arabesques de plâtre des murailles et de la coupole, sur la châsse du saint et de son compagnon inévitable, sur les cadeaux disparates qui garnissent les parois, — une pendule normande, des cierges, des œufs d'autruche, des broderies de Rhodes... « Bien que gravement endommagée par un incendie au commencement de ce siècle, dit M. E. Duthoit, cette kouba a dû conserver une partie de son originalité primitive. » Mais il ne faut pas oublier qu'élevée par M. En-Nasser, elle a été embellie plus tard par Yarmoracen, puis par Aboul-Hacen-Ali, le fondateur de la mosquée. Ce n'est pas de la construction primitive précisément, mais de l'époque de Yarmoracen que datent notamment les jolis carreaux de faïence qui surmontent la porte d'entrée, carreaux jaunes à inscriptions noires tout à fait analogues à certains linteaux de céramique ornée qu'on admire à l'Alhambra (*mirador de la Lindaraja*).

L'humble sanctuaire où repose Bou-Medine, « l'Élu de Dieu, le Pôle de la Sagesse, le Recours suprême », est bien supérieur au fameux tombeau de Si-abd-er-Rahman-et-Isalebi que les touristes vont visiter à Alger, édifice récent et marqué de bien des signes de décadence. Avant de quitter cette hypogée musulmane, signalons aux spécialistes le pavage en carreaux de faïence qui garnit l'escalier et la courette : on y voit, colorés d'émaux bruns et verts, deux familles de carreaux : soit des estampages à base florale, en doux relief, soit des *engobes* à émail ombrant dessinant de capricieux méandres obtenus en deux tons par de patientes réserves. Depuis sept cents ans les pieds nus des hadjis et des déshérités se promènent sur ces délicats rinceaux sans les avoir effacés.

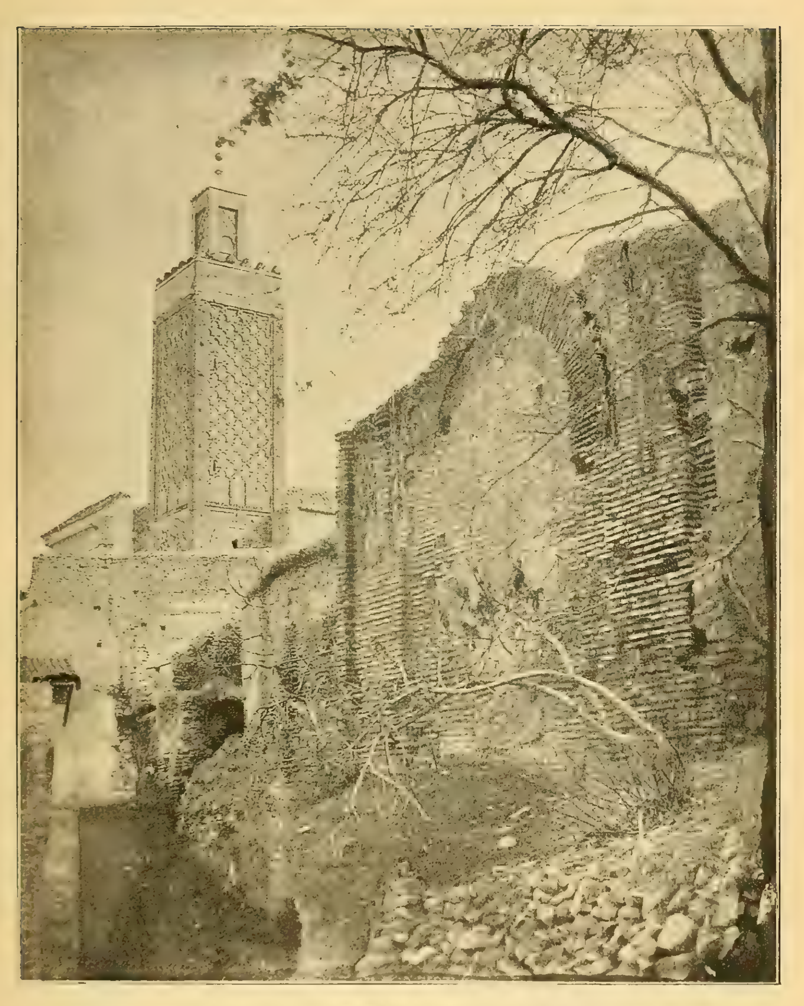
Au temps de foi, on ajoutait une mosquée au tombeau des grands hommes. La mosquée d'El-Eubbad écraserait le caveau du saint si elle n'était aussi légère, aussi immatérielle ; elle n'est qu'une dépendance, — il est vrai la plus belle de toutes.

Cette mosquée est le type le plus achevé et le plus complet des

mosquées du Maghreb. Faisons-en tout de suite honneur à Aboul-Hacen-Ali (1339) : c'est l'inscription de faïence du portail qui nous prévient que nous entrons dans un édifice commandé par le fils d'Abou-Saïd-Othman le Mérinide.

Il faut avouer que ce portail est d'une grâce et d'une majesté uniques. Dans toute architecture de provenance orientale, la porte occupe une grande place et, faute de façade dans le sens où nous entendons ce mot, sert de devanture, d'annonce, de préface pour ainsi dire au monument. Le spécimen d'El-Eubbad est le plus parfait que nous connaissions. Il tire tout son éclat, non de savantes corniches ou de la taille raffinée de ses matériaux, mais du revêtement de faïence qui le garnit. Ce sont les plus gracieuses arabesques qu'on puisse imaginer ; de belles lettres arabes, *lettere tratizzate*, s'entremêlent aux ornements ; et cette sorte de tableau liminaire, au coloris harmonieux et chatoyant, n'est pas obtenu par le rapprochement de carreaux, mais bien par une véritable mosaïque, comme nous l'avons vu notamment à la mosquée de Sidi-Haloui. Une restauration des plus discrètes nous présente aujourd'hui ce portail dans un état d'intégrité parfait ; il sert de cadre à une baie pleine d'une ombre chaude où l'œil se repose de si vives couleurs, à un escalier couvert d'une coupole en « ruche d'abeille » et à une porte qui est elle-même un monument. Les lourds vantaux de cèdre massif sont revêtus d'épaisses lames de cuivre découpées à jour et ciselées, sur lesquelles des nervures de même matière dessinent des losanges et des rosaces d'un tracé compliqué. Le marteau, les verrous, les pentures, sont également ciselés dans un art robuste, et des traces de dorure sont encore visibles sur cette chemise de métal. Il court des légendes sur la fabrication de cette porte et sur les péripéties miraculeuses qu'elle aurait traversées. Ce qui est certain, c'est qu'elle est un fort beau spécimen d'ornementation géométrique et de cet art d'application du métal qui est mort aujourd'hui.

Longtemps retenus à l'entrée, nous voici enfin dans la mosquée, dans le cloître consacré. Autant l'architecture et le décor de ce cloître sont simples, rustiques, autant le décor intérieur des nefs est riche et délicat ; tels sont les perpétuels contrastes de l'Orient. L'édifice est composé de quatre nefs coupées par autant de travées perpendiculaires ; — et le contraste s'y continue ; car sur des piliers quadrangulaires d'un stuc grossier viennent retomber des arcatures dont les tympans sont justement enrichis des plus délicieux ornements ; je trouve, dans mes notes de voyage, beaucoup d'adjectifs



MINARET DE LA MOSQUÉE DE BOU-MEDINE, A TLEMCEN.

enthousiastes, qui tous expriment l'idée d'une grâce, d'une souplesse plastique infinies ; aucun pourtant ne me paraît aujourd'hui adéquat à l'impression que je ressentis. Le *mirhab* s'appuie sur des colonnettes dont les chapiteaux portent des bracelets d'inscriptions ; on dirait des bras de marbre dont la main et le poignet portent de fins joyaux ; sa décoration est d'une incroyable opulence, et n'emprunte aucune préciosité à la matière mise en œuvre, puisque c'est toujours le plâtre, le simple plâtre qui sert de base à ce bel art ornemental. Si ce n'est au Caire ou à Grenade, où trouver une aussi suave floraison ?

Des cinq *medersa* mentionnées par Léon l'Africain, deux existaient encore il y a quelques années : la medersa Tachfiniya, dont nous avons déploré la destruction, et la medersa de Sidi-bou-Medine que voici encore en assez bon état, contiguë à la maison de la prière. Une inscription moulée en gypse rappelle à notre indifférence que ce collège fut fondé par Aboul-Hacen-Ali (1347). Un superbe portail, frère jumeau de la porte de la mosquée, y donne accès. Une cour solitaire, une vasque, des cellules, un cloître délaissé, tel est l'aspect d'une université musulmane déchue. Là professèrent les Senouci, Ibn-Khaldonn, le grand historien de la race berbère ; et tous les historiens arabes vantèrent à l'envi cette savante maison. Hélas ! la grand'salle aurait bien besoin d'une consciencieuse restauration ; l'humidité ronge son manteau brodé. Seul, le plafond de la coupole a gardé ses caissons et ses entrelacs intacts. Mais, si l'imagination a beaucoup à faire pour reconstituer la medersa dans sa primitive splendeur, elle trouve du moins encore partout des échantillons, des témoins, des modèles sûrs, que nos architectes sauront un jour utiliser.

Comme un dernier pinacle, un minaret fier, élancé, se dresse sur El-Eubbad. Il fut jadis tout habillé d'une mosaïque de faïence, et les panneaux supérieurs de cette décoration, mieux conservés, scintillent encore au soleil ; quand les parois étaient intactes, ce grand pilier brillant, élevé par un génie et une foi sans mélange, devait faire, du plus loin qu'on l'apercevait, l'effet d'une tour prodigieuse, d'un miracle réalisé...

Les céramistes ont, dans une argile ingrate
Découpé savamment mille ornements divers
Qui s'entrelaceront, et les ont recouverts
D'émaux purs que le four cuira sans disparate.

Suivant les procédés des Persans de l'Euphrate,
Ils ont broyé les bleus, les ocres et les verts
Et, sur le minaret qui brave les hivers,
Fait fleurir des rinceaux entre chaque Sourate.

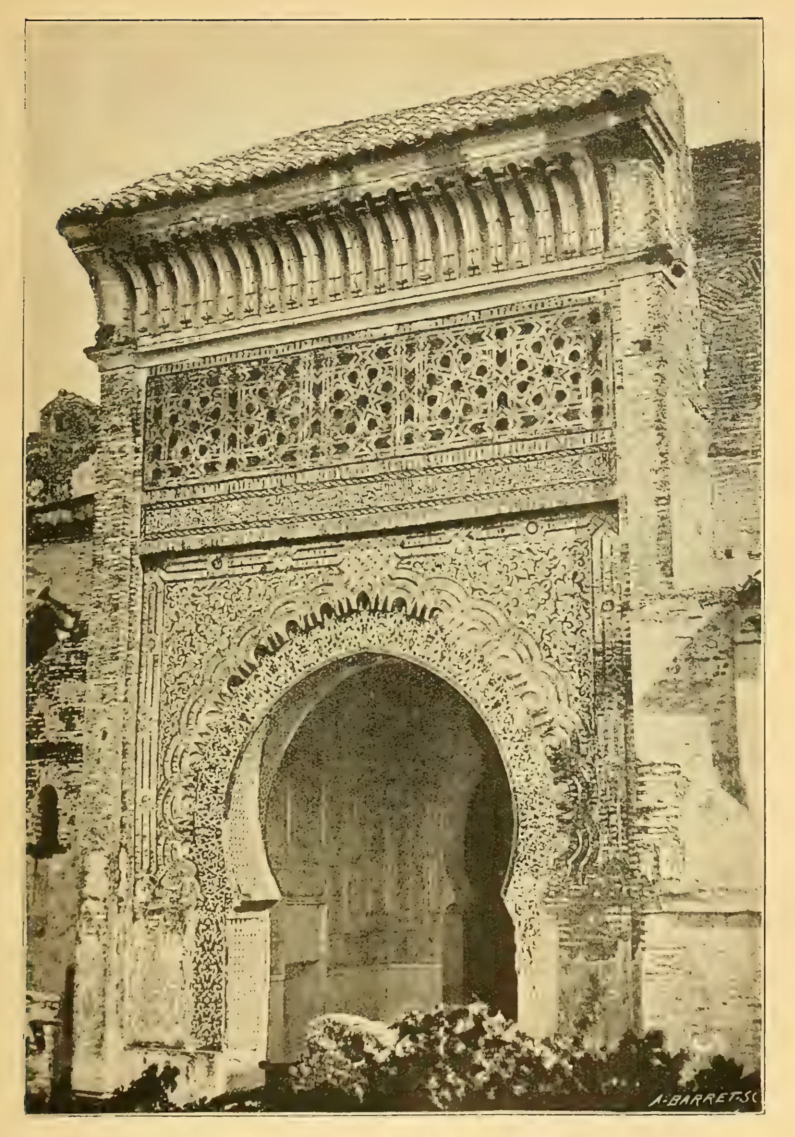
Celui qui se figurerait tous les édifices que nous venons de visiter dans la splendeur de leur intégrité première, aurait fait une promenade au pays des *Mille et une Nuits*. Malgré les intelligentes restaurations que l'administration française y a fait exécuter, un élément capital manque à Tlemcen : Tlemcen a perdu sa couleur. À la place de la polychromie qui, jadis, faisait jouer le lacis des arabesques sur un fond qui lui-même était un dessin, la réplique ou, si l'on veut, le *négatif* d'un dessin, nous n'avons plus, aux parois des mosquées, que des estampages monochromes. Le lait de chaux a tout unifié ; l'implacable peinture blanche a remplacé les bleus et les verts, les rouges et les jaunes qui teignaient doucement ces sortes de tissus de plâtre et harmonisaient ces broderies avec le mur qui les portait. Tlemcen n'est pas englué dans le badigeon comme les villes tunisiennes; mais Tlemcen est complètement déteint. Aux premiers jours, l'or en feuilles, que les Maures d'Espagne excellaient à battre, fut certainement employé, avec les couleurs primordiales, à la décoration du *gesso duro*, comme on le voit en Espagne, et cela malgré les prohibitions rituelles de l'Islam ; mais Owen Jones a prouvé que les dynasties arabes d'Espagne s'étaient dégagées de beaucoup d'*impedimenta* canoniques. Ce n'étaient donc pas des moulages et de froides gravures au burin qui garnissaient en ce temps les panneaux des mosquées, des grandes écoles, des diwans des émirs, de tous ces monuments hypostyles; c'étaient de véritables tapis verticaux, des tentures inamovibles, riches en couleur comme en dessin. De leur côté, les plafonds voilés dans la pénombre semblaient tendus des châles de l'Inde; les carrelages du pavé luisaient à l'envi; et, dès les approches, l'œil du visiteur avait été, pour ainsi dire, préparé à ce luxe par une autre polychromie étalée au grand soleil : le portail, le minaret, jusqu'aux tuiles des toits et des coupoles avaient grandi les dimensions de l'édifice, provoqué un mirage, ravi de loin le regard du pèlerin fatigué. Avec les matériaux les plus simples, sans l'emploi d'aucune matière précieuse, des architectes anonymes comme les architectes de nos églises gothiques, avaient jeté sur un fort médiocre appareil le manteau prestigieux de l'art décoratif. Où est le Viollet-le-Duc qui rendra à la mosquée de Bou-Medine sa robe de brocart?

Il serait d'abord à désirer que le badigeon qui épaissit les arêtes des arabesques et qui, peut-être, recouvre en beaucoup d'endroits des ornements non soupçonnés, disparût dans un lavage définitif et général. Le lait de chaux, moyen de nettoyage sommaire, prompt et économique, eut sans doute jadis sa raison d'être hygiénique; il est probable qu'on l'appliqua contre la vermine, par mesure d'édilité. Aujourd'hui il n'est plus nécessaire de recourir à ce moyen barbare.

Nous pourrions en particulier rendre à ce petit écrin, la mosquée Bel-Hacen, son aspect primitif, la restaurer entièrement et la transformer en musée. Les antiquités locales, les épitaphes des émirs, sont actuellement entassées dans les basses salles de la mairie; même, certains panneaux de mosaïque de marbre qui figurèrent à l'exposition universelle de 1878 étaient, il y a deux ans, en train de se dégrader dans l'angle d'une cour qui sert de remise aux tonneaux d'arrosage. Et, pendant ce temps, quelques bambins reçoivent à Bel-Hacen des leçons de lecture qu'il faut que le voyageur interrompe pour admirer le mihrab.

CONCLUSIONS.

Il n'y a, croyons-nous, qu'une conclusion historique à tirer de l'examen des ruines brillantes de Tlemcen. Elles ne peuvent être comparées qu'à l'Alhambra de Grenade. Or, l'Alhambra n'est pas une de ces merveilles d'art sporadiques, isolées de tous côtés, spontanément apparues et concentrant tous les feux d'un prisme que l'on croyait disparu : sa conservation seule est miraculeuse. Le mauvais goût, la mièvrerie, l'excès dans le décor, eurent le temps de s'y développer comme les maladies se développent dans un organisme lent à se former; cependant, l'Alhambra est un chef-d'œuvre. Les monuments qui se dressèrent sous le ciel de Tlemcen sont, au contraire, ou complètement abolis ou très mutilés; mais on peut induire des vestiges parvenus jusqu'à nous, qu'il y eut là une petite Athènes musulmane dont les monuments civils et religieux portèrent le caractère d'un art à la fois élégant et châtié, plein de noblesse et de fantaisie. Le catholicisme espagnol a dénaturé beaucoup de beaux spécimens d'architecture islamique; je veux bien croire, par exemple, que la *Giralda*, l'ordinaire Giralda moderne, fut jadis un fier minaret. A Tlemcen, ç'a été partout la ruine suspendue, l'éboulement, — comme à Mansourah, — ou bien le nivellement complet,



PORTE DE LA MEDERSAH EL BOU-MEDINE, A TLEMCEN.

comme au Méchouar. Tout au plus est-il permis de supposer, ainsi que nous l'avons fait, que le Méchouar, cet autre Alcazar, ces « délices des rois maures » d'Afrique, fut digne du siècle qui le vit sortir de terre, que l'Alhambra eut un « frère » au pied du Djebel-Terni. Il faut procéder un peu ici comme en chimie : les *traces* d'un art robuste et délicat à la fois, peut-être plus pur que l'art des palais de Grenade, qui se décèlent à Tlemcen, sont significatives dans l'analyse. Quand le Maroc nous aura livré tous ses secrets, nous aurons un point de comparaison de plus. Alors, faisant un bloc de l'art musulman méditerranéen, de l'Ifrikia au Maghreb occidental, de la Sicile à l'Espagne, on pourra définitivement mettre en regard l'art dit mauresque et l'art proprement asiatique de la Perse, de l'Inde, de la Syrie et de l'Égypte.

Mais il convient surtout de tirer de l'examen de Tlemcen, qui désormais fait partie du patrimoine national, quelques enseignements artistiques.

Ce serait une erreur que de se figurer que l'art mauresque soit pauvre en leçons, en exemples : cet art peut être étudié avec fruit par nos constructeurs et nos décorateurs. Si on l'étudie platement, *à la lettre*, on n'aboutira qu'à des pastiches, qu'à des décalques serviles, comme on en a vu en plein Paris, devantures fragiles encastrées entre des maisons de rapport dont les épais moellons répondent mieux aux exigences de notre climat. Si on en étudie les principes fondamentaux, il semble, au contraire, que les leçons abondent, quoique en apparence nos mœurs diffèrent essentiellement des mœurs musulmanes.

Les musulmans ont résolu le problème suivant : élever des monuments d'une incomparable richesse extérieure et intérieure sans le secours de la peinture (je ne dis pas sans le secours de la couleur), et sans le secours de la sculpture en ronde bosse. La plus âpre des proscriptions, celle qui s'appuie sur un veto religieux, semble leur interdire tout ce qui fait l'ornement des lignes architecturales. Ces monuments sont-ils pour cela pauvres, mesquins et froids? Il n'en est rien. Même, dans l'art arabe, l'ornement est plus incorporé au monument que dans n'importe quel autre art. Il n'est pas superposé à la muraille; il fait avec elle un tout, masque ses misères, la fait oublier, l'habille et la fait parler.

Le caractère profondément déduit de l'ornement arabe en ses fonctions géométriques, a été si nettement exposé par des analystes comme Bourgoin, que nous aurions mauvaise grâce à en vanter la

variété infinie. L'arabesque de l'Alhambra et de Tlemcen [1] est universellement connue dans ses lois. Elle concentre des qualités si diverses qu'on ne saurait d'ailleurs trouver des mots pour en noter les formes changeantes : c'est la désinvolture dans la régularité, le caprice allié à la science mathématique, l'unité engendrant la multiplicité, et *vice versa*. Une fois colorée, c'est l'intermédiaire entre la sculpture et la peinture, un compromis entre l'art du tissage et celui du bas-relief. Je ne puis pas croire que nos artistes n'arrivent un jour à renouveler un pareil art; il me semble même qu'il pourrait trouver son application, partout où il ne sied pas de faire appel, soit à de grands peintres, soit à de grands sculpteurs. Les temples de la religion réformée, par exemple, ne trouveraient-ils pas un modèle ornemental dans l'art du repercis où l'ornement conventionnel et l'écriture se mélangent si bien?

Car, au sujet de l'écriture, je crois aussi que nous aurions quelque chose à apprendre des Orientaux. En Orient, un monument est une *chose écrite;* le tympan d'une nef est un morceau d'histoire, le chapiteau d'une colonne est une date commémorative; une frise est un choix de maximes. Un édifice est une chronique. Faute d'iconographie, faute de pouvoir figurer la légende et l'histoire, les musulmans écrivent partout sur les murs le témoignage de leur foi et le récit de leur passé. Depuis l'Inde musulmane jusqu'à l'Atlantique, on dirait qu'il y a une longue bande d'écriture tendue, qui célèbre généralement les louanges d'Allah. L'intime fusion de la calligraphie lapidaire des musulmans, avec l'ornement qui foisonne à l'entour, est digne d'étude, et peut-être d'une étude intéressée. Que les lettres arabes aient plus d'un mètre de hauteur, comme en Perse, ou quelques millimètres seulement, comme à Tlemcen, elles ont leur personnalité, leur souplesse ou leur raideur voulues. Combien il faut regretter que l'inscription soit aujourd'hui soustraite aux recherches des artistes et fixée comme pour toujours au modèle du latin de l'époque des Antonins! Nos inscriptions monumentales sont froides et d'un autre âge. L'imprimerie, qui a tout uniformisé, nous a fait oublier l'écriture cursive des artistes copistes, l'ingéniosité des ligatures, les combinaisons de lettres adroitement fleuries et blasonnées. Les exemples qu'on trouverait dans les beaux manuscrits du moyen âge

1. Il existe à Mostaganem un joli petit mausolée mauresque à coupole surbaissée, dont le vestibule et la grande salle sont ornées d'arabesques de plâtre fort pures (Ravoisié, *Explor. sc. de l'Alg.*, Pl., IIIe vol., 56).

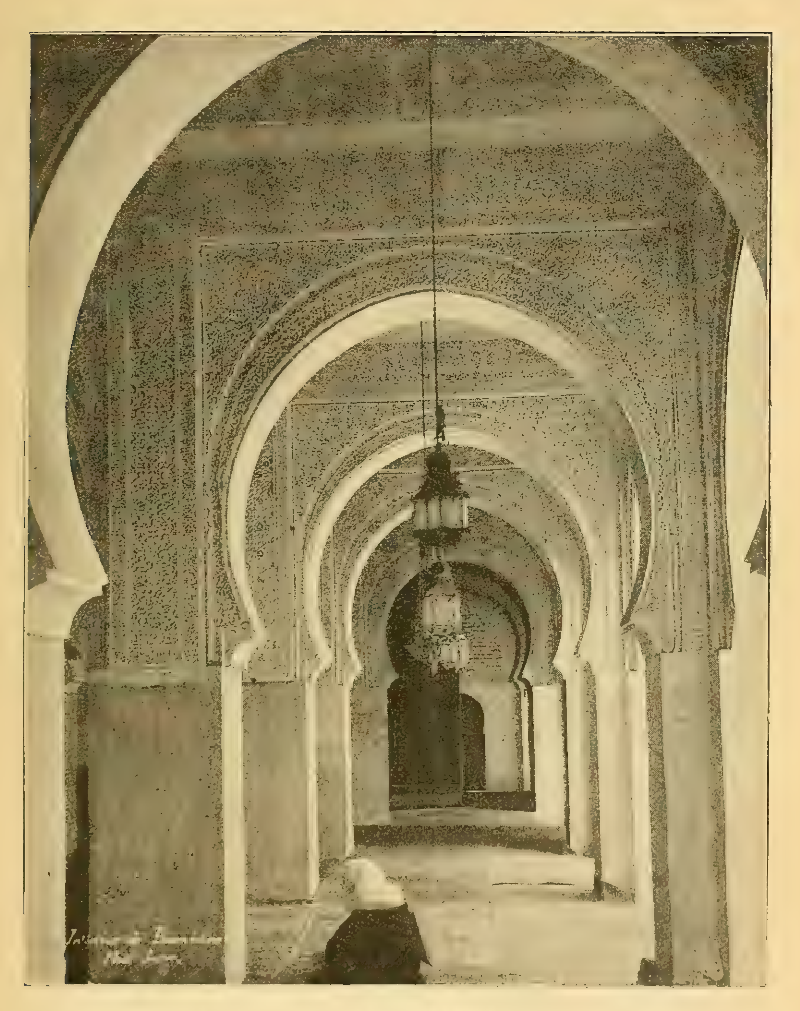
ne sont plus compris; à peine si, sur quelques objets d'art, on voit une lettre dépasser l'alignement rigide, le cordeau régulateur. Le métier de scribe est si bien mort, que personne ne sait lire une épitaphe vieille d'une centaine d'années, et qu'on stigmatise du nom de *fioriture* et de *paraphe* prétentieux, la moindre intrusion intentionnelle de la fantaisie dans l'écriture.

Je voudrais aussi parler en faveur de la faïence. On la prodigue sans beaucoup d'intelligence ; c'est un charmant moyen de décor peu compris. Certainement, elle passa de l'extérieur à l'intérieur, et c'est à l'extérieur des monuments qu'elle a toute sa vertu.

Nous avons vu qu'il existe à Tlemcen autre chose que des carreaux de majolique ou de faïence rapprochés les uns des autres. Il y a des *mosaïques* de faïence. Entendons-nous tout de suite sur ce terme : il ne s'agit pas de briques de même dimension, estampées dans une centaine de matrices, et émaillées ensuite, comme celles qui, superposées, constituent la frise des Archers de Suze ; il s'agit de découpures, de filets, de fragments aux formes les plus variées qui, juxtaposés suivant un carton, forment un dessin régulier; c'est de la mosaïque à grands morceaux; c'est un « jeu de patience ».

Les mosaïques de Tlemcen sont de deux genres ; tantôt la faïence est incrustée dans un dessin de brique où on lui a réservé sa place : c'est le cas des minarets; — tantôt les morceaux ne forment qu'un seul panneau par leur rapprochement; c'est comme si on découpait une lettre grasse, un A par exemple dans le titre de la *Gazette ;* chacun voit qu'il resterait un petit triangle isolé : ce petit triangle, faisant partie du fond, sera coloré de la même couleur que le fond; quand aux deux jambages et à la bande transversale, il serait peut-être dangereux de les tailler d'une seule pièce : on les scindera en trois segments; et comme on aura ménagé dans le fond une rainure de dimension égale, on pourra recomposer la lettre A en ses quatre morceaux, dont trois noirs et un blanc. Tel est le cas des portails historiés de Tlemcen et de quelques frises de l'Alhambra qui frappèrent vivement Henri Regnault et lui donnèrent l'idée de ce que peut la patience de l'ouvrier musulman. Les joints sont invisibles; chaque morceau maintient le morceau voisin ; le ciment dans lequel la mosaïque est incorporée donne à l'ensemble la solidité et l'homogénéité parfaites jusqu'au jour où on l'attaque par les bords du cadre; alors la dégradation va vite; c'est comme une voûte à laquelle on retirerait sa clef.

L'art de la mosaïque de faïence est des plus anciens. Les demeures



INTÉRIEUR DE LA MOSQUÉE DE BOU-MÉDINE, A TLEMCEN.

royales des Pharaons étaient ornées de briques émaillées blanches, jaunes, vertes, rouges. « Ramsès III essaya d'un nouveau genre à Tell-el-Yahoudi : le noyau de la bâtisse était en calcaire et en albâtre; mais les tableaux, au lieu d'être sculptés comme à l'ordinaire, étaient en une sorte de mosaïque où la pierre découpée et la terre vernissée se combinaient à parties presque égales... Les lotus et les feuillages qui couraient sur le soubassement ou le long des corniches étaient formés de morceaux indépendants : chaque couleur est une pièce découpée de manière à s'ajuster exactement aux pièces voisines [1]. » Ne croirait-on pas lire la description du minaret de Mansourah?

Mais le mélange le plus fréquent est celui de la brique et de la faïence. La brique — est-il besoin de le dire, puisqu'il suffit d'avoir été à Londres pour le savoir? — se prête à beaucoup d'usages ignorés de nos architectes. Suivant ses dimensions, suivant les dispositions, les saillies adoptées, elle permet d'historier, de gaufrer les surfaces extérieures des monuments; elle se laisse sculpter; elle se laisse surtout colorer. En ce cas, elle peut jouer un rôle important; ce rôle peut devenir capital quand ses colorations naturelles se combinent avec des émaux polychromes, ainsi que cela se présente au minaret de Bou-Medine.

Quoiqu'en apparence ce soit nous éloigner beaucoup de Tlemcen, je voudrais fixer quelques époques, et choisir quelques modèles dans l'histoire de la faïence appliquée à la décoration. J'irai les chercher dans le livre de Mme Dieulafoy sur la Perse; aussi bien, j'ai signalé à Tlemcen des échantillons des principaux genres de mariage que la faïence peut lier avec la brique.

Voici, par exemple, à Érivan [2], une mosquée garnie à l'intérieur de briques entremêlées de petits carreaux émaillés; à Narvichan, un minaret décoré de briques et de bandes d'émail turquoise s'enchevêtrant avec une extrême élégance, et une frise portant des lettres d'émail bleu qui se détachent *sur le fond rosé de la maçonnerie.* Dans cette même ville, il y a une mosquée dont les ornements sont exécutés plus simplement en mosaïque de briques de couleur uniforme posées sur fond de mortier. A Tauris, il y a la fameuse Mosquée bleue. Aucun monument du Maghreb n'atteint les proportions des monuments persans, cependant le principe de la décoration est le même :

1. Maspéro, *Archéol. égypt.*, Paris, Quantin, p. 256 et s. avec fig.
2. J. Dieulafoy, *La Perse*, p. 21, 24, 51, 60, 92, 148, 150, 206, 256.

« ... mosaïques de faïence *taillées au ciseau* et juxtaposées avec une telle précision qu'elles paraissent former un seul et même corps. Leurs dessins représentent des enroulements et des guirlandes qui ne rappellent en rien les combinaisons géométriques caractéristiques des arts seldjoucides mogols... Tons bleu clair, vert foncé, blanc, jaune feuille morte et noir; fond bleu foncé (*ladjverdi*). » C'est exactement la gamme des couleurs employées à Tlemcen et au Maroc pendant la belle époque. J'ai recueilli dans les ruines de Mansourah des fragments d'un blanc opalin et d'un brun doux très caractéristiques. Il serait bien difficile d'obtenir de grandes surfaces uniformément teintées de ces deux nuances; pour des petits fragments « taillés au ciseau », au contraire, la difficulté est aplanie.

Cependant, à Tauris encore, voici un autre procédé de mosaïque : « les faïences bleu turquoise sont disposées en grandes plaques; le dessin est tracé au *burin* de façon à enlever par parties l'émail bleu et à laisser apparaître la brique même, véritable travail de gravure, fini avec un art et une patience admirables. » A Sultanieh, on voit des étoiles gravées serties d'émaux bleus se détachant sur un fond de briques couleur crème, fouillées comme une dentelle. Disons tout de suite que les stucs abondent dans les mosquées persanes comme dans l'Alhambra mauresque et poursuivons le voyage que nous faisons avec Mme Dieulafoy chez les ancêtres de l'art du Caire et de Tlemcen.

A Véramine, la maçonnerie est de brique; mais ces briques sont jointoyées largement de ciment blanchâtre, et les joints ornés d'arabesques tracées en creux. C'est justement à Véramine que nous voulions arriver; car c'est là que M. Dieulafoy, devant d'admirables spécimens de mosaïque de faïence, déclara que *le carreau est une œuvre de décadence*. Et il établit ainsi la genèse de l'art céramique ornemental : d'abord, il n'y eut qu'un dessin de briques sur champ, sans émail; — sous les Seldjoucides apparaissent des rehauts de bleu turquoise appliqués sur la tranche des briques; — à partir de 1350, la palette s'enrichit, les couleurs se multiplient, on intercale dans les frises des briques carrées sur lesquelles sont ménagées en relief des lettres émaillées afin de simuler sans grande dépense le travail exécuté jusqu'alors en mosaïque.

On le voit, le carreau et tous les expédients qui acheminent vers l'emploi du carreau ne sont que des compromissions, des stratagèmes qui sentent la hâte.

A Tauris, si on modifie les tracés, le système reste néanmoins

intact : « chaque pétale, chaque fleur sont découpés dans des briques épaisses juxtaposées de façon à former de véritables marqueteries. Mais la décadence ne tarde pas : bientôt, on néglige la brique crue, on fait abus de briques émaillées et, par économie, *on substitue les carreaux à la mosaïque;* puis leur emploi se généralise. On peut d'ailleurs, en Perse, tirer des inductions chronologiques de la coloration des émaux ; les plus anciennes sont le blanc, le bleu clair et le bleu foncé ; le noir, le jaune et le vert sont de date postérieure. »

A Tlemcen, il n'en va pas de même ; comme tous les arts qui se propagent lentement à leur origine, l'art céramique du Maghreb n'a pas conservé les distances entre les mues que cet art ressentait en Perse : — l'Espagne, le Maghreb et le Maroc ont utilisé concurremment, presque simultanément, la mosaïque et le carreau de faïence, la décadence de l'invention arrivant en même temps que l'invention elle-même.

Si enfin, nous ressaisissons le fil conducteur des antiquités persanes, nous remarquons qu'à Ispahan, dans l'admirable Collège de la mère du roi, on ne rencontre plus que des carreaux dont le dessin est serti d'un listel noir. — Dans la lutte, le carreau demeure vainqueur. Il est cependant beaucoup moins solide que les parements exécutés sous les Seldjoucides de Perse et des Mérinides de Tlemcen, beaucoup moins artistique que les mosaïques mogoles en émaux découpés. « On peut attribuer, dit Mme Dieulafoy, l'harmonieuse coloration et l'éclat de véritables mosaïques de faïence au procédé de fabrication et au triage des matériaux : tous les fragments de même couleur étant pris dans une plaque uniforme pouvaient être cuits séparément et amenés à la température la mieux appropriée à chaque émail. »

Ce plaidoyer en faveur d'un art disparu m'a semblé nécessaire pour relever la gloire de Tlemcen, sous-préfecture française. L'uniformité de nos habitations civiles n'a rien de rituel ; pourquoi ne pas la rompre quelquefois en variant et les matériaux de la construction et l'esprit du décor ? Pourquoi, après un voyage au Maghreb, un de nos architectes ne concevrait-il pas le plan d'une façade sobrement enrichie de briques émaillées, d'un escalier orné de repercis peints, placés, en raison de leur délicatesse, hors de portée du toucher, comme dans les mosquées ? Pourquoi notre manufacture de Sèvres ou l'initiative privée n'essaierait-elle pas de restaurer cet art si décoratif de la mosaïque de faïence ? Pourquoi enfin, notre écriture

cursive ne serait-elle pas reprise à nouveau, relevée, rendue monumentale?

Pour résumer de plus haut les précédentes études, on peut dire que les arts musulmans, en gagnant du terrain en Afrique, ont beaucoup perdu de leur ampleur et de leur noblesse : ils ont acquis, en revanche, cette grâce qu'ont les floraisons hâtives. La Perse, l'Inde, l'Égypte, ou pour mieux dire le Caire, si bien nommé « Babiloine » par notre sire de Joinville, sont les patries des grands monuments musulmans. La même architecture, les mêmes procédés techniques transportés à Kairouan, à Tlemcen, au Maroc, en Espagne, ont subi un déchet considérable. En allant de l'est à l'ouest, l'art s'est rapetissé, tassé. Il est devenu trapu ; il est surtout devenu économique et parfois presque rustique. On peut considérer l'Alhambra comme l'équivalent d'une de ces villégiatures luxueuses et raffinées qu'on appela une *folie* au siècle dernier, un caprice artistique que l'on a fait sortir de terre. On peut aussi considérer Mansourah de Tlemcen comme un rêve princier réalisé par une baguette magique. Ni en Espagne, ni en Tripolitaine, ni en Tunisie, ni en Algérie, ni au Maroc on ne trouvera l'ample et solennelle mosquée dont les voûtes sont hautes comme celles de nos cathédrales; bien plus, on ne trouvera qu'en Perse et dans l'Inde le minaret dans sa pleine beauté et ses vertigineuses proportions. — Mais, dans les nefs des mosquées maugrebines, il flotte encore quelque souffle d'un art convaincu, d'un art tendre et savant, ingénieux et naïf.

A. RENAN.



LES MUSÉES DE MADRID

LE MUSÉE DU PRADO

(TROISIÈME ARTICLE[1]).

LA PEINTURE ITALIENNE : ÉCOLES FLORENTINE, OMBRIENNE, MILANAISE ET ROMAINE, ÉCOLES DIVERSES.



AUCUNE autre des écoles d'Italie ne nous offrira plus, au Musée du Prado, ce que nous venons de rencontrer chez les Vénitiens, c'est-à-dire une réunion aussi nombreuse que variée et magnifique d'ouvrages du premier ordre, présentant entre eux une véritable fraternité de style et de méthodes, en même temps qu'une succession relativement fort étendue de noms d'artistes, se groupant en faisceau et ayant marqué au premier rang dans leur école.

Tant et de si larges lacunes séparent, en effet, les unes des autres les grandes œuvres que nous allons rencontrer dans les écoles de Florence, de Rome, de Milan, de Parme et de Naples qu'il nous faut renoncer à les relier par aucune filiation, par aucun enchaînement logique.

La plus ancienne et la plus importante peinture de l'École florentine, que possède le Musée du Prado, est un ouvrage du pieux moine

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. VIII, p. 255 et 459.

qui avait nom, dans le siècle, Guido di Pietro ou Guidolino, et que l'histoire de l'art et l'histoire religieuse désignent plus habituellement sous son heureux surnom de Fra Angelico, ou Fra Giovanni da Fiesole (1387-1455). Elle est de toute beauté et, à part une légère disjonction du panneau, la conservation en est parfaite. Dans les deux dimensions, elle mesure également 1m,92, en y comprenant la *predella*, restée intacte, dans son encadrement primitif. Le sujet central représente l'*Annonciation*, avec, au second plan, *Adam et Ève chassés du paradis*. Fra Angelico a donc voulu nous montrer en même temps la chute et la rédemption.

Dans les petits tableaux octogones formant la *predella*, et qui sont au nombre de cinq, sont figurés le *Mariage* et la *Mort de la Vierge*, la *Visitation*, la *Naissance de Jésus* et la *Circoncision*. Ce même sujet de l'*Annonciation*, l'artiste l'avait déjà exécuté à fresque et dans des dimensions presque aussi grandes que le naturel pour le dortoir supérieur du couvent de San-Marco, à Florence, et sans autre modification que celle qu'on note dans les fonds, où se voit le Jardin symbolique, enclos d'une palissade. On peut d'ailleurs comparer entre elles les deux œuvres à l'aide de la gravure qu'a donnée de la fresque le P. Marchese dans son ouvrage intitulé *San-Marco di Firenze, illustrato e inciso* (Pl. X).

L'*Annonciation* n'est entrée au Musée du Prado qu'en 1861. Elle appartenait auparavant au couvent des Descalzas Reales, de Madrid, et c'est le directeur actuel, M. F. de Madrazo, qui obtint, au moyen d'un échange, la cession de cet admirable joyau à son établissement. Il avait primitivement été peint pour l'église du couvent de San-Domenico de Fiesole, de même que le *Couronnement de la Vierge*, de notre Musée du Louvre, et qu'un troisième tableau formant la décoration du maître-autel et qui s'y trouve encore, mais dont la *predella*, tombée entre les mains d'un amateur, a été acquise en 1860 par la *National Gallery*. Vasari a décrit l'*Annonciation* comme l'un des plus beaux ouvrages du peintre de Fiesole, et c'est justice. Nulle part, en effet, le doux mystique n'a communiqué à ses figures plus de chaste candeur et une grâce plus pénétrante et nulle part encore il n'a fait preuve, de plus de délicatesse dans son exécution, comme de plus de fraîcheur et d'éclat dans son suave coloris.

La rareté, au Prado, d'ouvrages de l'école ombrienne, nous fait mentionner, bien qu'ils soient demeurés anonymes, deux curieux panneaux de forme oblongue, ayant sans doute formé jadis les grands côtés de quelque coffre ou *cassone*, et qui représentent l'*Enlèvement des*

Sabines et la *Continence de Scipion*. Ces deux peintures, reproduisant, comme on le pense bien, de pittoresques et vivantes scènes du xve siècle, avec leurs détails exacts d'armes et de costumes, ont été attribuées par les uns à Luca Signorelli, par d'autres à Benozzo Gozzoli ou à Sandro Botticelli; dans l'opinion de M. P. de Madrazo, et nous partageons volontiers son avis, elles seraient plutôt l'œuvre du condisciple du Pérugin, et du plus célèbre, après lui, des peintres ombriens, de Bernadino di Betto Biagio, surnommé le Pinturicchio (1454-1513).

De Gerino da Pistoja, qui fut parfois le collaborateur de Pinturicchio, nous signalerons une petite peinture, exécutée sur panneau, et représentant, au milieu d'un paysage frais et accidenté, *La Vierge et Saint Joseph adorant l'enfant Jésus*. L'intérêt de ce tableau, où l'on voit aussi saint François, debout sur une roche éloignée, recevant du crucifix, entouré de séraphins, les stigmates sacrés, consiste principalement en ce qu'il nous montre que Gerino, comme tous les élèves du Pérugin, sut conserver, en un temps où partout ailleurs triomphait l'art païen, le charme attendri et le pénétrant sentiment de l'idéal ombrien.

Si nous croyons devoir nous arrêter devant la *Flagellation* que le catalogue attribue, mais en faisant toute sorte de prudentes réserves, à Michel-Ange, ce n'est pas que nous attachions plus d'importance qu'il convient à la technique de cette énigmatique peinture. Mais, on ne peut cependant passer indifférent devant elle, car il n'est pas excessif d'admettre qu'elle a pu être exécutée d'après quelque précieux carton du grand maître. A notre estime, la griffe du lion a seule pu tracer le savant dessin et le puissant modelé des énergiques anatomies des deux bourreaux et, pour cela seul, cette peinture, dont le Musée de Dresde possède une répétition, mérite d'être attentivement étudiée.

Léonard de Vinci n'est représenté au Prado que par une copie, non littérale, de notre immortel chef-d'œuvre du Musée du Louvre : le portrait de la Joconde, de *Mona Lisa*. Cette copie, où le fond de paysage de l'original est remplacé par une draperie noire, est fort ancienne et parait due à quelque pinceau flamand. On sait qu'il en existe plusieurs autres, en Angleterre, en Bavière et en Russie, toutes de mains différentes.

Sur la foi des anciens catalogues, plusieurs critiques distingués, et notamment L. Viardot et notre regretté ami Clément de Ris se sont largement étendus, dans leurs études consacrées au Musée de Madrid, sur l'admirable *Sainte Famille*, venue de l'Escurial, et longtemps considérée comme une œuvre authentique de Léonard de Vinci.

Errare humanum est : l'auteur est Bernardino Luini (1460?-153.?) et cette *Sainte Famille* peut être comptée comme l'une de ses plus personnelles et de ses plus parfaites productions. La composition en est très simple. Au premier plan, sur le gazon fleuri, l'enfant Jésus et saint Jean confondent leurs jeux et leurs caresses et la Vierge, avec saint Joseph, placée derrière eux, entoure de ses bras le groupe enfantin qu'elle contemple avec attendrissement. Les figures sont un



L'ANNONCIATION, PAR FRA ANGELICO.

(Musée du Prado.)

peu moins grandes que nature. La plupart des exquises qualités de Léonard, ce qui rend bien excusable l'erreur d'attribution jadis si facilement acceptée, se trouvent réunies dans cette peinture d'une si élégante correction de dessin et d'un coloris dont le charme adouci emplit l'œil d'une véritable fascination. Le type de la Vierge, Luini l'a d'ailleurs emprunté à la Joconde, dont il possède, avec l'expression de pureté et d'amour maternel qui lui reste propre, la beauté souriante, et la grâce pénétrante et singulière.

L'*Hériodade*, du même maître, offre le même sujet que la *Salomé* du

Louvre, mais avec cette différence que dans le tableau de Madrid, on voit la figure du bourreau, dont on n'aperçoit que le bras dans la peinture du Louvre. Les figures, dans les deux ouvrages, sont un peu plus petites que nature et vues à mi-corps. Dans l'un comme dans l'autre, c'est d'ailleurs la même perfection plastique, les mêmes ombres moelleusement dégradées; c'est surtout le même charme mystérieux et profond se dégageant de cette belle Milanaise, à la chevelure crépelée, au sourire de sphinx, finement félin.

Le Musée est riche en ouvrages d'Andrea Vannucchi, surnommé Andrea del Sarto (1488-1530). Nous en retiendrons quatre qui nous paraissent plus particulièrement beaux. D'abord, le *Sacrifice d'Abraham*, qui n'est pas le tableau qu'Andrea envoya à François Ier, puisqu'il fait partie aujourd'hui de la galerie de Dresde, mais une répétition, avec quelques variantes, dont le marquis del Vasto fit l'acquisition après la mort du peintre. Bien que cette peinture ait quelque peu souffert et qu'elle porte la trace d'anciennes restaurations et de repeints, on peut encore admirer le fier dessin, tout à fait digne de Michel-Ange, du corps du jeune Isaac, présenté de face, une jambe repliée sur le bûcher. Même tournure grandiose, même majesté de lignes dans la *Vierge*, l'*Enfant Jésus*, *saint Jean et deux anges*, où l'artiste, comme dans notre *Sainte Famille* du Louvre, donne à ses deux enfants cette attitude d'enlacement où les lignes des membres s'enroulent, formant des courbes heureuses et d'harmonieuses et rythmiques silhouettes. Placée non loin de l'original, on peut en étudier et même lui préférer une séduisante répétition, d'un ton mat, plus claire, plus transparente et moins vigoureuse, mais beaucoup mieux conservée dans son ensemble que son prototype, qui a poussé un peu au noir dans les ombres.

S'étageant en hauteur et présentant l'ordonnance pyramidante, chère à Andrea, une composition religieuse, dont l'explication nous échappe, et que le catalogue lui-même désigne, faute de mieux, sous le titre vague de *Sujet mystique*, rayonne d'une majesté tranquille.

On ne saurait cependant priser cette peinture au-dessus de notre *Charité* du Louvre, telle qu'on la voyait, du moins, avant la restauration, opérée il y a une quarantaine d'années, et qui l'a dépouillée de la belle patine ambrée dont les siècles l'avaient revêtue. La scène représenté dans le *Sujet mystique* est la Vierge, agenouillée sur une haute estrade et de sa main droite, ramenant en avant son voile; elle tient debout le divin *bambino*, qui tend les bras à un ange assis sur le dernier degré de l'estrade, un livre à la main. Sur le

même plan, en face de l'ange, se tient un jeune homme, sans aucun attribut, et qui pourrait être saint Jean l'Évangéliste ou saint Joseph. Vers le fond, une femme s'éloigne, conduisant un enfant dans la direction d'une ville fortifiée couronnant une hauteur. Les figures sont grandes comme nature dans cette page mystérieuse, d'un coloris extrêmement doux et fin, et qui paraît avoir été exécutée vers la même époque que la *Madonna del Sacco*.

Elle provient de la vente de Charles Ier, qui lui-même l'avait acquise du duc de Mantoue. L'ambassadeur de Philippe IV la paya 230 livres sterling.

Mais, quelle que soit la beauté des précédents ouvrages, le plus précieux, le plus piquant pour notre curiosité, est le simple portrait en buste de la femme d'Andrea del Sarto, de cette *Lucrezia di Baccio del Fede*, que l'artiste aima d'une passion si aveugle et pour laquelle il se déshonora. Comme on l'excuse pourtant, comme on l'absout le pauvre Andrea d'avoir dissipé les sommes que lui avait confiées François Ier, pour satisfaire les caprices de cette adorable coquette ! Quelle étonnante beauté et quelle grâce souveraine elle possède, mêlées d'on ne sait quoi d'inquiétant et de diabolique qui font de ce chef-d'œuvre le plus troublant, après la *Joconde*, des portraits de femme ! Elle se présente à notre vue presque de face, en buste et de grandeur naturelle. Ses cheveux sont châtains, son teint a cette matité savoureuse et dorée des filles du pays où fleurit l'oranger ; peut-être a-t-elle vingt-cinq ans, peut-être un peu plus, mais elle est jeune encore et même dans tout l'épanouissement de sa merveilleuse jeunesse.

Quels yeux charmeurs elle a et combien tentateurs ! Comme elle semble appeler le baiser, cette bouche voluptueuse aux lèvres rouges et charnues, que plisse, aux commissures, un sourire indéfinissable, à la fois invitant, sensuel et railleur. Oh ! le joli monstre et qu'elle est bien femme cette Lucrezia ! Il a bien fallu qu'un pinceau amoureux la peignît pour qu'elle nous apparaisse, après plus de trois siècles, aussi triomphalement irrésistible. Andrea l'a d'ailleurs introduite et glorifiée dans toutes ses peintures ; elle est le type de ses Vierges, de ses saintes, son type persistant, obsédant, présent qu'il était constamment à ses yeux ou à sa pensée. Aussi, la rencontre-t-on partout, dans toutes les galeries ; mais nulle part vous n'apprendrez, mieux qu'à Madrid, à connaître le pouvoir de séduction de cette charmeuse et de cette infidèle qu'Alfred de Musset a si bien devinée et fait revivre.

Si Andrea Vannucchi ne clot pas la liste des peintres florentins dont le Musée du Prado conserve des ouvrages, il clôt du moins, pour son école, la liste des chefs-d'œuvre. Par acquit de conscience, nous mentionnerons cependant, pour son grand style et pour la noblesse d'expression de ses figures, une *Sainte Famille*, de Francesco de Rossi, surnommé le Salviati (1510-1563); le portrait d'un *violoniste* par Angiolo Allori, dit Bronzino (1502-1572); deux portraits des grandes duchesses de Toscane, *Christine de Lorraine* et *Marie-Madeleine d'Autriche* et celui de Côme II, par Cristofano Allori (1577-1621); *Loth et ses filles*, peinture d'un coloris voilé et comme assourdi, par Francesco Furini (1600?-1649?); deux compositions correctes et austères, mais froides d'expression : la *Descente de croix* et une *Cène*, par ce Bartolommeo Carducci (1560-1608) que Philippe II fit venir en Espagne et qui y mourut, après avoir travaillé à des décorations importantes à l'Alcazar, au Pardo et à l'Escurial; une *Sainte Famille* de Pontormo (1493-1558), qui subit tour à tour l'influence de Léonard de Vinci, de Cosimo Rosselli, d'Andrea del Sarto et qui copia parfois les compositions d'Albert Dürer et, encore, *Moïse sauvé des eaux*, toile intéressante, exécutée avec une rare aisance et non sans mérite comme ordonnance, par Orazio Gentileschi (1562-1646) dont la fille, Artemisa, morte à Londres en 1642, est également représentée par un portrait de femme et une composition : la *Naissance de saint Jean-Baptiste*.

L'Espagne a été jadis plus riche en tableaux de chevalet du Corrège, si rares d'ailleurs partout, qu'elle ne l'est aujourd'hui. Deux joyaux qui lui ont appartenu : l'*Éducation de l'Amour*, acquise par le duc d'Albe à la vente de Charles Ier, enlevée au palais de Liria par Murat, vendue au marquis de Londonderry, et la tant célèbre *Vierge au panier*, donnée par Charles IV à Godoy, vendue au même marquis après avoir passé en France par la collection Lapeyrière, font à présent l'orgueil de la *National Gallery*. Antonio Allegri, dit le Corrège (1494-1534), n'est plus actuellement représenté à Madrid que par une œuvre originale, un *Noli me tangere*, petit panneau venu de l'Escurial et qui, jadis, devait être une merveille de délicatesse de modelé et de fraîcheur d'exécution, mais que d'anciennes et maladroites restaurations ont fortement altéré et encore par quelques répétitions, quelques ouvrages douteux et des copies plus ou moins fidèles. Celle, entre autres, de la *Vierge au panier*, nous paraît ancienne, mais combien elle fait regretter l'absence de l'original!

Francisco Mazzuola, le Parmigianino (1503-1540), se montre

magistralement avec l'un des plus beaux portraits d'homme, — celui, croit-on, de Lorenzo Cibo, capitaine des gardes du pape



SUJET MYSTIQUE, PAR A. DEL SARTO.

(Musée du Prado.)

Clément VII et général des armées de Charles-Quint, — que possède le Musée du Prado. — En regard de cette fière et expressive pein-

ture, on a placé le brillant portrait d'apparat de la femme de Cibo, Riccarda Malaspina, superbe personne, vêtue d'une robe de velours grenat avec des crevés de satin blanc, un joyau précieux au cou et ayant autour d'elle ses trois beaux jeunes garçons.

Les peintures de Raphaël constituent l'une des plus grandes et des plus sérieuses richesses du Musée du Prado. Eu égard à leur nombre et à leur importance, on peut même, sans exagération, dire que cette richesse est de l'opulence. Huit ouvrages se partageant comme sujets entre quatre représentations diverses de la *Sainte Famille*, trois grandes compositions religieuses : la *Vierge au poisson*, la *Visitation* ou la *Rencontre de sainte Élisabeth et de Marie*, et le *Pasmo di Sicilia* ou *Chute de Jésus-Christ portant la croix et montant au Calvaire* et le portrait d'un cardinal, telle est, d'après le catalogue, la part authentique des créations du divin maître. En outre, il enregistre et décrit plusieurs copies intéressantes d'après quelques œuvres connues, telles que la *Sainte Famille de l'Impannata* et la *Sainte Famille de Loreto*, dont on sait que l'original est regardé comme perdu; deux répétitions très anciennes, et longtemps considérées comme des originaux, des portraits d'*Andrea Navagero* et *Agostino Beazzano*, reproduits séparément, sur toile, d'après la peinture, sur panneau, de la galerie Pamfili-Doria, à Rome, où ces deux personnages figurent réunis, et enfin une suite de peintures décoratives, sans auteur connu, d'après les cartons de Raphaël (*Les Planètes*) qui ont servi de modèles pour l'exécution des mosaïques de la chapelle Chigi, dans l'église de la *Madonna del Popolo*, à Rome.

Une aussi imposante réunion d'ouvrages, dont quelques-uns occupent à bon droit dans l'œuvre de Raphaël une place élevée, justifie les quelques développements que nous croyons utile de lu consacrer.

La *Sainte Famille à l'Agneau*, exécutée sur un panneau qui mesure exactement $0^{m},29$ sur $0^{m},21$, est, dans son exiguïté, une peinture exquise. Non que son exécution présente ce fini extrême, minutieux et témoignant avant tout du soin et de la patience de l'artiste. Il n'en est rien. Toute minuscule qu'elle est, l'art est aussi grand dans cette délicieuse création que dans toute autre de dimensions plus étendues : ici, comme partout, on retrouve la même plénitude de lignes, la même grâce, la même sûreté, la même fermeté de touche qu'expliquent d'ailleurs l'extrême facilité et, pour tout dire d'un mot, la perfection absolue dans l'exécution, dont Raphaël n'a cessé de donner des preuves même dès ses premières productions. Rien de

plus souriant, de plus familier et de plus intime que le sujet traité ici par lui. La Vierge, agenouillée, guide et soutient par son petit bras l'Enfant assis sur un agneau couché à terre. Jésus, d'un mouvement plein de gentillesse et de mutinerie, lève la tête vers sa mère. Saint Joseph, debout, appuyé sur un bâton, contemple avec joie cette aimable scène. Un paysage, aux lointains montagneux, et que traverse une rivière bordée d'arbres, en forme le fond. Cette *Sainte Famille* est venue de l'Escurial au Prado sans que l'on sache au juste à quelle époque elle fut apportée en Espagne et par qui. Elle est signée dans un repli de la gorgerette de la Vierge : *Raphl. Urbinas* MDVII. Par ses recherches de coloration comme par son style, elle appartient, comme l'a dit, avec justesse, M. Eugène Müntz, dans son étude sur *Raphaël, sa vie, son œuvre et son temps*, à cette période florentine où l'artiste, entièrement sous le charme des ouvrages de Léonard, s'efforce, sans cependant pleinement y atteindre, de s'assimiler la grâce mélancolique et la morbidesse de coloris des Vierges de Vinci.

La *Sainte Famille*, qui doit à Philippe IV d'être appelée la *Perle*, appartient, ainsi que les deux autres Saintes Familles de Madrid, à la période romaine et à cette époque où Raphaël, tout en se livrant librement aux impulsions de son génie, semble vouloir revivre quelque chose de son passé heureux de Florence, alors que son esprit, juvénile et joyeux, lui inspirait les plus souriantes et les plus fraîches créations. Peut-être retrouverait-on aussi, non dans le coloris du tableau, car il saute aux yeux que Jules Romain a eu largement part à son exécution, mais dans les lignes générales et surtout dans la disposition du groupe que forme la Vierge, enlaçant avec tendresse son bras autour du cou de sa mère, quelque ressouvenir des attitudes chères à Léonard. Toutefois, l'expression méditative et déjà si grave qui se lit sur les visages de la Vierge et de sainte Anne, indique clairement qu'une nouvelle et décisive évolution s'est accomplie dans ses méthodes comme dans son esprit, depuis son arrivée à Rome : une inspiration plus sereine et plus haute caractérisera désormais les types et les physionomies de ses divins personnages. La *Perle*, peinte d'abord pour l'évêque de Bayeux, Louis de Canossa, passa ensuite au duc de Mantoue qui la céda à Charles Ier. Elle fut acquise à sa vente, au prix de deux mille livres sterling, par l'ambassadeur d'Espagne, Alonso de Cardenas, pour le compte de Philippe IV qui, en la recevant, se serait écrié : « Voilà la *perle* de ma collection ! » Vasari l'a décrite sous le titre erroné de la *Nativité*.

La *Sainte Famille à la Rose* doit cette désignation à la fleur tombée au bas du tableau, tout auprès du pied gauche de l'Enfant Jésus que sa mère, assise et inclinée un peu vers lui, se dispose à soulever pour le prendre dans son giron. Près de Jésus est le petit saint Jean. Tous deux soutiennent une banderole sur laquelle on lit : *Ecce Agnus Dei*. A droite de la Vierge, et en arrière de saint Jean, se tient saint Joseph. Toute la partie inférieure du tableau, jadis détériorée par on ignore quel grave accident, a été ajoutée et repeinte il n'y a pas fort longtemps; c'est donc lors de cette restauration que l'on a refait, assez peu correctement du reste, le pied du Bambino et peint la rose et la marche sur laquelle elle est tombée. On ne retrouve d'ailleurs ni cette marche, ni cette rose, dans les copies anciennes de ce tableau, placé jadis dans la sacristie de l'Escurial.

La *Sainte Famille* dite *au Lézard*, et qui devrait s'appeler plutôt la *Sainte Famille sous le chêne*, puisqu'on ne voit point de lézard dans ce tableau et que les personnages se tiennent à l'ombre d'un grand chêne, représente la Vierge, assise, le bras gauche appuyé sur un autel antique, décoré de bas-reliefs, en arrière duquel se tient debout saint Joseph. De son bras droit, la Vierge enveloppe le Bambino, qui, le visage tourné vers sa mère, semble appeler son attention sur le petit saint Jean. Celui-ci, un pied posé sur le berceau de Jésus, lui montre une banderole sur laquelle sont écrits les mots dont il saluera plus tard le Christ : *Ecce Agnus Dei*. Des fûts de colonnes, des chapiteaux jonchent le sol, tapissé d'herbes, et les arcs ruinés de quelque édifice antique ferment au dernier plan le paysage, doucement éclairé par une aurore. Cette peinture, d'une tonalité grave, et dont les demi-teintes se sont fort assombries, paraît avoir été exécutée vers 1517 et avec la collaboration de l'un des élèves de Raphaël qui, sans la dater, l'a signée sur le berceau : *Raphaël pinx*. On connaît la copie qu'en fit Jules Romain et qui existe au palais Pitti. Dans cette copie, l'artiste a figuré un lézard et de là, l'appellation de *Madonna della Lucertola* qu'on lui a donnée en Italie, mais que l'on a tort d'appliquer, et nous avons dit pourquoi, à l'original de Madrid.

Bien que la *Visitation* ou *Rencontre de sainte Elisabeth et de Marie*, paraisse avoir été exécutée vers 1517 ou 1518, elle accuse dans son style des traces visibles d'influence florentine. On sait ce qu'est le sujet de cette peinture, tiré de l'Évangile de saint Luc, où les deux femmes, l'une et l'autre miraculeusement enceintes, sentent, en s'a-



RICARDA MALASPINA ET SES ENFANTS, PAR LE PARMIGIANINO.

(Musée du Prado.)

bordant, tressaillir en leur sein l'enfant qu'elles vont mettre au monde. La scène est placée, non dans la maison de Zacharie, comme l'indique saint Luc, mais dans un paysage, où serpente le Jourdain au bord duquel Raphaël a figuré, sur un plan éloigné, le baptême de Jésus par saint Jean-Baptiste. Commandé à l'artiste par le camerlingue et protonotaire apostolique Giovian-Battista Branconio, et placé dans sa chapelle de l'église d'Aquila en 1520, ce tableau fut acquis en 1655 par Philippe IV. L'inscription suivante, tracée en lettres d'or, se lit dans la partie inférieure : *Raphael. Urbinas.* F. *Marinus. Branconius.* F. F. Sa conservation est parfaite, grâce au transport de la peinture du panneau primitif sur une toile, opération effectuée par les soins de M. Bonnemaison, alors que le tableau, enlevé de l'Escurial, en 1813, fut apporté à Paris. Rendu en 1820 à l'Espagne, il alla d'abord reprendre sa place à l'Escurial avant d'être affecté au Musée du Prado. Notre Musée du Louvre possède, grâce à un legs récent de feu Eugène Piot, une fort belle étude, peinte à la détrempe, de la tête de sainte Élisabeth. Si donc cette étude, qui servit peut-être de modèle pour l'exécution, est bien, comme le pensait Piot, de la main même de Raphaël, ce serait une preuve de plus à l'appui de l'opinion généralement admise par la critique, et partagée d'ailleurs par le rédacteur du catalogue, que Raphaël est assurément l'auteur du carton de la *Visitation*, mais que l'exécution définitive du tableau fut confiée à ses deux élèves, Jules Romain et le Fattore, dont les colorations et la facture habituelles s'y trouvent nettement écrites.

Soutenant entre ses bras son divin fils, debout sur les genoux de sa mère, la Vierge siège sur un trône élevé. A son côté, saint Jérôme, agenouillé près de son lion, tient un livre ouvert, tandis que l'ange Raphaël présente, à la Vierge et à l'Enfant, le jeune Tobie, portant le miraculeux poisson dont le fiel devait rendre la vue à son père. Telle est la composition du chef-d'œuvre, popularisé par la gravure et célèbre dans le monde entier, que l'on désigne habituellement sous ce titre : la *Vierge au poisson*. Exécuté vers 1513, pour la chapelle de Sainte-Rose du couvent des Dominicains, à Naples, chapelle visitée principalement par les fidèles atteints de maladies d'yeux et qui venaient y implorer l'intercession de l'ange Raphaël pour en obtenir leur guérison, la destination donnée à ce tableau aide suffisamment à l'explication du sujet développé par l'artiste ; en même temps, on y découvre ce second thème, symboliquement exprimé par le geste de l'Enfant posant sa main sur le livre que tient

saint Jérôme : l'admission et la reconnaissance par l'Église catholique, du Livre de Tobie, dont saint Jérôme fut le traducteur, parmi les livres canoniques. « La *Vierge au poisson*, écrit M. E. Müntz, est à la fois la plus grave et la plus touchante des madones de Raphaël. » On ne saurait rien ajouter à cette appréciation qui résume, dans sa brièveté, le caractère et le sentiment de l'œuvre. L'exécution en est toute réaliste, chaque personnage, chaque détail étant soigneusement étudiés sur nature ; elle s'inspire, plus qu'aucune autre œuvre de Raphaël, du style et des méthodes de coloris de Fra Bartolommeo. Ce noble ouvrage fut apporté en Espagne et donné à Philippe IV par le vice-roi de Naples, le duc Medina de las Torres, qui, avec la complicité du P. Ridolfi, alors général des Dominicains, l'enleva du couvent, en même temps qu'une peinture de Lucas de Leyde, au mépris des légitimes protestations du père prieur. Pour consommer plus aisément son rapt, il paraît même avéré que le duc coupa court aux récriminations du prieur en l'expulsant de Naples et en le faisant accompagner, jusqu'à la frontière, par une troupe de soldats armés.

Un beau dessin à la sanguine pour la *Vierge au poisson* existe dans les collections du Musée des Uffizi, à Florence. Apporté de l'Escurial à Paris durant la guerre de l'Indépendance, cet ouvrage reposant sur cinq panneaux tout vermoulus, disjoints, fut habilement transporté sur toile. Il se présente aujourd'hui dans un excellent état de conservation et semble heureusement assuré d'une nouvelle et longue durée.

L'action principale dans le *Pasmo* ou *Spasimo di Sicilia*, c'est la chute du Christ, montant au Calvaire et succombant sous le poids de la croix, au moment où le Cyrénéen lui vient en aide. Une foule de spectateurs, de soldats à cheval, précédés par un porte-enseigne et que commande un centurion, peuplent cette scène, qui s'étend depuis les portes de Jérusalem jusqu'au Calvaire, aperçu dans le lointain. A droite, au premier plan, les Maries et saint Jean entourent la Vierge, étendant ses bras impuissants vers son fils bien-aimé et pâmée de douleur.

Nous ne commettrons point la faute de répéter ici, après Raphaël Mengs, Passavant, Gruyer, E. Müntz, les sagaces et si savantes appréciations critiques dont le *Spasimo* a été le sujet. Nous nous en tiendrons donc à rapporter quelques particularités, encore peu connues, relatives à la manière dont ce tableau arriva en la possession de Philippe IV. On sait qu'il avait été commandé à Raphaël

par le couvent des Pères Olivétains de Palerme et que le vaisseau, qui le portait en Sicile, fit naufrage et fut jeté à la côte, non loin de Gènes. Recueilli comme épave, mais intact de toute avarie, il fut porté à Gènes où l'on prétendit le conserver ; il ne fallut rien moins que l'intervention de Léon X pour que les Pères Olivétains rentrassent en possession de leur chef-d'œuvre.

A la suite de nombreuses et inutiles ouvertures, faites au couvent par les vice-rois, pour obtenir la cession du tableau à Philippe IV, les Pères Olivetains, dans un moment de détresse, se décidèrent enfin à s'en dessaisir. En 1661, le père-abbé, Clémente Staropoli, l'apportait en Espagne, avec l'assentiment de son supérieur général et du cardinal protecteur de son ordre. En échange de ce royal présent, qu'il fit immédiatement placer sur l'autel de la chapelle de l'Alcazar, Philippe IV, par un diplôme daté du 22 avril 1652, accorda au couvent une rente annuelle de quatre mille ducats et au P. Staropoli une autre rente personnelle de cinq cents ducats. Ces rentes, malheureusement, reposaient sur des revenus fort aléatoires, aussi les pauvres moines n'en touchèrent-ils que d'insignifiantes fractions. Au bout de peu de temps, ils n'en perçurent plus un ducat. Les documents originaux, ayant trait à cette curieuse négociation, font partie des archives de Simancas et ont été publiés, en 1870, par M. Zarco del Valle, dans ses *Documentos ineditos*.

Le *Spasimo* est, avec la *Transfiguration* qu'il égale en dimensions, l'un des plus importants ouvrages que Raphaël ait exécutés à l'huile; bien que les historiens contemporains prétendent qu'il est peint entièrement de sa main, cette assertion n'est rien moins que certaine, à la prendre absolument au pied de la lettre. On sait que la coloration générale en est d'un ton rouge brique dont le premier aspect ne laisse pas que de surprendre. Quelques critiques ont même cru pouvoir supposer que ce ton était dû aux restaurations que le *Spasimo* eut à subir lorsque, comme les tableaux que nous avons précédemment cités, il fut apporté d'Espagne à Paris, et transporté sur toile, sous l'habile direction de Bonnemaison. Pour se convaincre que cette supposition n'est pas fondée, il suffit de comparer l'original avec la copie qu'en fit Carreño de Miranda, vers 1665, et qui est conservée à l'Académie de San-Fernando : elle offre précisément le même aspect rouge brique qu'a l'original, dans sa tonalité générale.

La signature du maitre : *Raphaël Urbinas*, tracée en lettres d'or, se lit sur la pierre où le Christ appuie sa main. Plusieurs études et dessins pour le *Spasimo* nous ont été conservés. On trouve aux

Uffizi un dessin du groupe de la Vierge et des Maries, et à l'Albertine, des croquis pour le porte-étendard et le centurion.



LA VIERGE A LA ROSE, PAR RAPHAEL.

(Musée du Prado.)

On a depuis longtemps fait la remarque que Raphaël a emprunté au *Portement de croix*, gravé par Martin Schœn, le visage du Christ;

que le bourreau, vu de dos, est le même que celui du *Jugement de Salomon*, dans la chambre de la Signature, au Vatican, et que cette figure procède directement de la statue du Gladiateur, du Musée de Naples; et enfin, que la femme agenouillée au premier plan, à droite, et vue de profil, est identique à celle qui occupe la même place dans la *Mise au tombeau* et qui reparaîtra plus tard dans la *Transfiguration*.

Nous avons dit que le Musée du Prado possède trois portraits dont deux, ceux de *Navagero* et de *Beazzano*, sont copiés, soit d'originaux disparus, soit de la peinture existant dans la galerie Doria ; le troisième portrait, celui d'un *Cardinal*, est un original et l'un des ouvrages les plus parfaitement beaux que Raphaël ait peints[1]. Quelle tête vivante et expressive, avec ses yeux au regard méditatif et profond, son nez aquilin, sa bouche aux lèvres minces, ses pommettes saillantes et ses joues creuses ! Comme il est solidement construit ce masque osseux, à profil coupant, nettement frappé comme un relief de médaille et marqué au signe d'une âme mélancolique, réfléchie, mais d'une volonté implacable ! Mais qui donc est le personnage représenté? Bien des hypothèses autour de son nom, ont déjà été émises, dont aucune n'est positivement probante. Au commencement du siècle, on l'appelait le cardinal Jules de Médicis. Ce n'était pas soutenable. Puis, Passavant, sur la foi de la copie d'un portrait peint par Raphaël, copie qui existe au palais Pitti, y voulut voir le cardinal Bernardo Dovizio da Bibiena. Mais à cela il n'y avait qu'une difficulté, c'est que la copie en question ne ressemble, sous aucun rapport de traits, au portrait de Madrid. Feu notre ami Carderera, se fondant sur deux documents, une médaille reproduite dans le tome VI du *Trésor de numismatique et de glyptique* et un portrait gravé sur bois dans le recueil de Paul Jove, crut pouvoir rapprocher ces deux documents de la peinture du Prado et conclure que l'énigmatique effigie était celle du cardinal Alidosio.

Récemment, notre savant collaborateur M. Eugène Müntz reprenait dans l'*Archivio storico dell' arte* (année 1891, p. 328), la thèse de Carderera. Examen fait *de visu* des deux documents qui accompagnent son article, nous devons à la vérité d'avouer qu'entre la médaille frappée en l'honneur d'Alidosio, le portrait gravé de Paul Jove et la peinture de Madrid, nous ne voyons d'autre trait commun que la courbe du nez et que pour le surplus de la physionomie et de la

1. Voir *Gazette*, 3e pér., t. VIII, p. 272, l'eau-forte de M. Jasinski.



complexion du sujet, tout nous paraît absolument différent et sans identification admissible. Il y aurait peut-être à suggérer une quatrième hypothèse qui s'appuierait sur la ressemblance, un peu imprécise à coup sûr, mais tout de même troublante, à ne point trop serrer de près l'analyse des traits, que l'on peut noter entre le portrait du cardinal Passerini, peint également par Raphaël, et qui est au Musée de Naples et celui de Madrid. Que conclurons-nous de toutes ces hypothèses?... Simplement ceci : qu'il est de la plus élémentaire sagesse d'imiter en cette question la prudente réserve gardée par M. P. de Madrazo qui, après avoir pesé toutes les preuves, comparé tous les documents, s'en est tenu, dans son excellent catalogue, à conserver l'anonymat au personnage représenté dans l'admirable chef-d'œuvre de Raphaël.

Après le maître, nous ne voyons plus rien à dire de ses disciples ni de ses successeurs dans l'École romaine. On rencontre bien, au Prado, une *Sainte Famille* de Jules Romain, un *Christ en croix* du Baroche, une *Madone* de Sassoferrato, une *Fuite en Égypte* de Carlo Maratta et des *Ruines* de Pannini, mais il suffira, sans nous arrêter devant ces toiles, de les qualifier d'estimables.

Nous n'aurons pas davantage à analyser les œuvres de l'École bolonaise; les Carrache, à Madrid, n'ayant rien à nous révéler, non plus que le Guide, que l'Albane et le Guerchin. Bon Dieu! que ces Bolonais ont donc été féconds et comme ils encombrent les collections publiques!

Quand on a rendu Ribera à l'Espagne, l'École napolitaine dont il est le prince reste décapitée. Antonio Ricci, surnommé Barbalunga (1600-1649), ne fut pas un de ses élèves, puisqu'il paraît s'être attaché de préférence au style et aux méthodes du Dominiquin; nous signalons de lui, pour le charme puissant de sa coloration et la profondeur du sentiment tragique, une *Sainte Agathe*, couchée à terre, expirante, les seins coupés.

D'Aniello Falcone et de son élève Salvator Rosa, rien à citer qui soit inattendu ou d'une assez haute valeur et quant à Luca Giordano, dont l'incontinente fécondité a couvert l'Escurial, la sacristie de la cathédrale de Tolède, vingt églises et couvents et les parois du Musée du Prado de centaines de mètres carrés de fresques et de peintures à l'huile, nous ne pouvons que souhaiter, après le regretté Clément de Ris, qu'il passe un jour par là quelque iconoclaste de goût.

PAUL LEFORT.





EXPOSITION

DES

ŒUVRES DE MEISSONIER

(PREMIER ARTICLE)

I.

LE VIGNETTISTE ET LE GRAVEUR.



L'histoire du livre illustré est facile à résumer. C'est une lutte constante, avec alternatives de succès et de revers, entre deux systèmes : la vignette dans le texte, faisant corps avec le livre et l'ornant, ne pouvant en être séparée (là est la véritable illustration) ; — et la figure hors texte simplement placée dans le livre pour donner un relief aux principaux passages, et qu'on peut supposer enlevée sans que le livre soit détruit : un volume avec figures à part est moins un livre illustré qu'une sorte de portefeuille renfermant une suite d'estampes.

Or, à la veille de 1830, la vignette, — la vignette dans le texte, — était décidément abandonnée depuis au moins quarante ans, vaincue par la figure hors texte qui régnait absolument. Mais il y a plus : la figure hors texte elle-même était en très fâcheuse posture, étant tombée sous la Restauration aux lourdes et assez triviales compositions de Desenne, aux dessins fort ordinaires du jeune Horace Vernet, à ceux un peu plus fins peut-être d'Achille Devéria, mais tout cela platement traduit par une école de burinistes de décadence,

sans originalité et sans initiative, les Sixdeniers, Pourvoyeur, Derly, Kœnig, Fauchery, Lefèvre, Tavernier et autres. Pour comble de malheur, toute notion de la « Belle Épreuve » perdue; un acoquinement déplorable de la gravure avec des papiers vélins secs et sans charme, et ce qui est pire encore, avec le déshonorant papier pâte sur lequel est collé un papier de Chine : bref, un vrai désastre.

Mais à l'instant même où tout semblait perdu, tout était sauvé par l'entrée en scène, ou plutôt par la rentrée d'un nouvel arrivant, d'un ressuscité, le bois, venant se substituer au cuivre et à la



LE FLOTTEUR.

(Le *Prisme* de Curmer, 1841.)



LE FLANEUR.

(Bois inédit. — Collection Curmer.)

gravure en taille-douce momentanément à bout de forces, et replacer la vignette dans le texte.

Certes, ce changement fut annoncé par quelques signes avant-coureurs. En 1815, Brévière s'était mis à graver sur du buis pris de bout et non de fil; en 1817, l'Anglais Thompson était venu en France, appelé par Didot. Quelques livres avec bois avaient paru : l'*Hermite de la Chaussée-d'Antin;* le *Rabelais* de Desoer, 1820; le *La Fontaine* de Sautelet, 1826; le *Béranger* de Baudouin, 1828. Mais si c'était du bois, ce n'étaient pas encore de jolis bois.

Le premier bois remarquable par l'élégance et l'esprit du trait est de 1829; c'est le fleuron aux armes de la duchesse de Berry, gravé par le fameux Porret pour le titre du journal *La Mode*. Avec lui la nouvelle formule d'illustration est trouvée et fait son chemin

à toute vitesse. En 1830, Nodier publie l'*Histoire du roi de Bohême* avec bois de Johannot gravés par Porret, et Henry Monnier donne sa *Morale en action des Fables de La Fontaine*, gravures de Thompson.

Les écrivains romantiques, les plus grands et les moins grands, Hugo, Lamartine, Janin, Karr, Méry, Eug. Sue, le bibliophile Jacob, Pétrus Borel, le vicomte d'Arlincourt, Cabasson, Drouineaux, etc., adoptent le bois et lui demandent de leur servir de passeport auprès du public. Ainsi paraissent les vignettes de titre, si gracieusement dessinées par Johannot, si nerveusement gravées par Porret et autres, pour *Notre-Dame de Paris*, *Le Roi s'amuse*, *La Coucaratcha*, *L'École de Cluny*, *Résignée*, *Le Manuscrit vert*, *Vertu et tempérament*, *Les Intimes*, etc. Cela dure jusque vers 1835 ; puis le feu romantique se refroidit, et l'illustration se retourne vers les classiques.

Alors c'est le triomphe du bois et de la vignette dans le texte. Six cents bois de Gigoux dans le *Gil Blas* de Paulin, 1835 ; huit cents de Johannot dans le *Molière* de Paulin, et huit cents dans le *Don Quichotte* de Dubochet. De 1836 à 1838, Célestin Nanteuil illustre avec Napoléon Thomas les *Contes de Perrault ;* Grandville, *Béranger*, *Gulliver* et les *Fables de La Fontaine;* Ch. Jacque, le *Vicaire de Wakefield.*

Dès 1835, un libraire peu connu alors formait le projet de publier un livre orné de bois avec tant de somptuosité et de talent qu'il demeurât le plus beau des livres illustrés du siècle et rendît désormais célèbre, avec le nom des vignettistes, celui de son éditeur. Il y réussit. En mars 1836, commença la publication par livraisons du *Paul et Virginie* de Curmer, illustré à profusion de bois exquis de Tony Johannot, Français, Marville, puis de Paul Huet, Delaberge, Eugène Isabey, Steinheil, et d'un jeune peintre de vingt ans, Ernest Meissonier, que la dureté des débuts dans la vie obligeait à chercher « quelque grain pour subsister », c'est-à-dire à dessiner de la vignette, payée alors suivant le sujet et l'éditeur, dix francs, même vingt francs ou quarante, les jours où l'éditeur était particulièrement content. Ne crions pas à la lésinerie des éditeurs, dont le métier est, au fond, très périlleux. Curmer eut cinq cents dessins pour 28,000 francs, ce qui fait une moyenne assez honorable pour des ouvrages de jeunes débutants; mais le dessin n'étant, ceci est à noter, que la moindre dépense d'établissement d'un livre illustré, son volume lui coûta, de confection totale, 233,000 francs, somme très respectable à risquer.

Meissonier avait débuté dans la vignette, en 1835, par un certain *Napoléon à Schœnbrunn* et autres pièces pour un petit journal, le

Magasin universel, lesquelles, plus tard, eurent le privilège de le dérider fortement, quand il les revoyait. Il avait aussi dessiné quatre pièces pour une *Bible de Royaumont*, publiée par Curmer, et cinq petits sujets

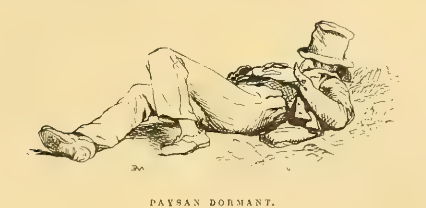


LE CAPORAL.

(Bois inédit. — Collection Curmer.)

pour le *Voyage dans l'île des Plaisirs*, de Fénelon, dans le *Livre des Enfants*, édité par Hetzel en 1836.

Dans ses quarante-sept vignettes du *Paul et Virginie*, il se révèle



PAYSAN DORMANT.

(Bois inédit. — Collection Curmer.)

habile à grouper les attributs de marine, de lecture, de géographie, les emblèmes de la patience, de la pauvreté ou de la richesse, à composer des lettres ornées avec des motifs empruntés à la botanique, à

imaginer de charmants paysages comme la *Pépinière de Paul*, la *Montagne du Pouce* ou la *Baie du Tombeau;* dans quelques sujets de genre comme le *Médaillon de Saint Paul*, le *Sac de piastres* ou les *Étoffes étalées*, il commença à montrer sa finesse et son rendu caractéristiques, si bien que Curmer, lorsqu'il ajoute à son livre la *Chaumière indienne*, compte sur Meissonier comme sur le premier de ses illustrateurs [1].

Le travail ne se fit pas à la légère. « Avec quel soin, a écrit plus tard Curmer, nous parcourions, Français, Meissonier et moi, les serres du Jardin des Plantes pour y retrouver la végétation exacte de l'Inde! Que de livres compilés pour obtenir des vues exactes, des costumes, des poses d'Indous! et quelle joie quand j'apportais un modèle qu'ils traduisaient comme traduisent les maîtres. » C'était, en effet, une recherche de toute la journée au Jardin des Plantes pour y dessiner la flore tropicale et le seul palmier qu'il y eût alors à Paris, et à la Bibliothèque Nationale pour les documents divers. Meissonier couvrait de croquis et de notes de petits carnets, que depuis il a toujours conservés, et que l'année même de sa mort il nous montrait. Le jour étant pris par les études, les dessins se composaient la nuit. C'étaient déjà, à propos de vignettes, la recherche approfondie, la conscience absolue, l'exécution merveilleusement serrée. De ce travail acharné sortit une Inde très suffisamment vraisemblable, et, ce qui est tout, infiniment amusante et spirituelle. Détailler ici les quatre-vingt-trois bois de Meissonier pour la *Chaumière indienne* nous entraînerait trop loin : tout est à citer et à voir : les méditations du docteur anglais, ses voyages à travers l'Europe et l'Asie, ses conférences avec les hommes doctes de toutes les religions, son appareil de route pour se rendre à Jaggernat, son audience du chef des brames, son arrivée dans la chaumière, les caravanes au bord du Gange, les danses de bayadères, les adieux au paria, et pour finir,

1. Curmer fut un des premiers à payer Meissonier à sa valeur. En juillet 1838, il lui commandait, pour être gravés comme le *Charlemagne* de l'*Histoire Universelle :* 1° un sujet des *Prophètes*, dessin ou tableau; 2° un *Triomphe de l'Église*, tableau à l'huile. Les deux sujets devaient être payés ensemble deux mille quatre cents francs. Ce qui est curieux, c'est que Curmer s'engageait : 1° s'il revendait le tableau du *Triomphe de l'Église* avec bénéfice, pendant un délai de cinq ans, à reverser à Meissonier la moitié du bénéfice; 2° à indemniser Meissonier dans le cas où lui, Curmer refuserait pendant ce délai pour le tableau des offres avantageuses; 3° enfin à laisser voir librement le tableau pendant cinq ans, toutes les fois que Meissonier le désirerait.

Cet intéressant traité nous a été montré par M. Gauthier, successeur de Curmer.

ce minuscule diptyque des pipes où l'on voit d'un côté le docteur fumant en pensant au paria, de l'autre le paria fumant en pensant au docteur.

Encore faut-il remarquer que, croyant mieux faire, on avait confié les bois à des graveurs anglais, et que ceux-ci ont sûrement alourdi le dessin original, dont nous pouvons cependant saisir le nerf dans la vignette les *Habits du docteur*, qui a été gravée par notre Lavoignat; ce bois a le piquant d'une eau-forte de peintre.

Voilà donc, avec *Paul et Virginie* et la *Chaumière indienne*, le bois



LE COQ DU VILLAGE.

(Bois inédit. — Collection Curmer.)

et la vignette au pinacle. La vigueur de production de la librairie illustrée française ne diminue plus; c'est par dizaines de mille que, dès lors, les vignettes paraissaient chaque année. Pour rappeler les principales : de 1839 à 1846, *Manon Lescaut*, le *Diable boiteux* et l'*Ane mort*, avec dessins de Johannot, *Robinson Crusoé* et les *Animaux peints par eux-mêmes*, avec dessins de Grandville, la *Pléiade*, publiée par Curmer, les *Industriels*, illustrés par Henry Monnier. Puis le cycle des livres napoléoniens : l'*Histoire de Napoléon*, de Norvins, si admirablement illustrée par Raffet, celle de Laurent de l'Ardèche, par Horace Vernet, celle de Marco Saint-Hilaire, par divers, *Napoléon en*

Égypte, par Bellangé, le *Mémorial de Sainte-Hélène*, par Charlet. Puis les *Physiologies*, les *Petites misères de la vie conjugale*, illustrées par Bertall, le *Diable à Paris*, par Bertall et Gavarni, le *Journal de l'Expédition des Portes de Fer*, magistralement commenté par Raffet, Decamps, Dauzats. Et tant d'autres !

Pendant ce temps, Messonier, pour sa part, dessinait :

Six petits bois pour le *Livre du Mariage*, Curmer, 1838.

L'illustration complète, en trente-six pièces, de la *Chute d'un Ange*, de Lamartine, édition Furne-Gosselin, 1839. Cette illustration est curieuse, car Meissonier y a traité la femme et le nu. Mais les graveurs l'ont interprété avec une sécheresse outrée et presque anguleuse.

Sept bois pour *Roland furieux*, Knab, 1839.

Deux petites vues de Nevers et de Nantes, pour le *Gresset* d'Houdaille, 1839.

Quelques vignettes pour le *Discours sur l'Histoire universelle* et une pour la *Grèce pittoresque*, Curmer.

Une pour la *Physiologie du Rentier*, 1841.

Cinq types pour les *Œuvres de Balzac*.

Trois vignettes pour l'*Histoire de deux Poupées* et l'*Histoire d'une Poupée et d'un Soldat de plomb*, dans le *Livre des petits Enfants*, Hetzel.

Une pour le titre du *Vicaire de Wakefield*.

Curmer, dans sa formidable publication des *Français peints par eux-mêmes*, où il dirigeait une véritable armée d'écrivains, de dessinateurs et de graveurs (deux mille bois!), demandait à Meissonier trente et une pièces, vraiment curieuses, car elles nous montrent le jeune peintre employé ici à toutes les besognes : dessiner les types du *Maître d'études*, du *Marchand d'habits*, du *Gniaffe*, du *Chartreux;* orner de vignettes les articles du *Viveur*, du *Modèle*, etc. Et voilà Meissonier reprenant ses carnets, et courant à la Bourse dessiner les *Agents de change à la Corbeille*, cette vignette si intéressante qui nous laisse entrevoir un Meissonier peintre possible de la vie contemporaine; et ensuite, croquer la plus belle écurie qui fût alors à Paris, pour l'article du *Sportsman;* puis, prenant un cabriolet, s'y installant comme dans un atelier, et de là, dessinant d'après nature un bateau à charbon pour l'article du *Pêcheur à la ligne*. Un peu plus loin, voici un Meissonier en belle humeur, qui nous montre un *Officier de hussards en petite tenue*, les mains dans ses poches; et même un Meissonier facétieux qui dessine *M. Prudhomme en officier de la garde nationale*. Et, à côté de cela, un Meissonier qui dessine tout ce qu'on veut : des *Moines*, les *Arènes de Nîmes*, une *Vue de Rouen*, l'*Entrée du Havre*, le *Chevet de Saint-Pierre de Caen*, etc.

Dans le *Prisme*, publication parallèle aux *Français*, 1841, Meissonier illustre de trois bois l'article du *Flotteur*, et pour un instant, se fait caricaturiste dans les six bois de *Certains vieux célibataires;* voilà encore des vignettes qui, depuis, conservèrent le pouvoir immanquable de le mettre en belle humeur.

Le volume du *Prisme* une fois constitué et arrêté, il restait apparemment à Curmer quelques matériaux, articles et bois, préparés en vue de cette publication et qui demeurèrent inutilisés, et parmi ces matériaux sept vignettes de Meissonier, toutes gravées. Il était dans



LE COMMISSIONNAIRE.

(Bois inédit. — Collection Curmer.)

la destinée de ces sept bois de rester cinquante ans inconnus, puis d'être retrouvés aujourd'hui, par M. Gauthier, le successeur de Curmer, à l'occasion de l'exposition de Meissonier, et pour quelques-uns d'entre eux, de sortir de l'inédit, grâce à l'obligeance de M. Gauthier, en servant à illustrer le présent article.

Revenons un peu en arrière. A côté du bois triomphant, la taille-douce s'était un peu relevée avec les frontispices romantiques gravés par Nanteuil, avec le *Musée de la Révolution*, de Raffet, avec la *Notre-Dame de Paris*, édition de Renduel, 1836, avec les *Contes du Temps passé*, 1843.

Pour sa part, Meissonier avait eu, gravé sur acier : le *Portrait du Docteur*, par Pigeot, dans la *Chaumière indienne;* — le frontispice du *Livre de mariage*, par Robinson ; — *Isaïe, Saint Paul* et *Charlemagne*, pour le *Discours sur l'Histoire universelle;* — la très belle composition de *Louis XI à la Bastille*, par J. de Mare, pour *Notre-Dame de Paris*, de Perrotin ; — le portrait de *Corneille*, par Lestudier-Lacour, pour le *Plutarque francais*.

A cette époque, vers 1840, logeaient dans la même maison, 7, quai Bourbon, un groupe de jeunes artistes liés d'amitié, on peut dire « comme les doigts de la main », car ils étaient cinq : Geoffroy-Dechaume, le sculpteur, qui est mort en 1892 ; c'est le seul des cinq qui ne fût pas vignettiste; le peintre Daubigny, qui dessinait alors de si jolies vignettes pour les *Mystères de Paris* et autres livres; le beau-frère de Daubigny, le jeune Trimolet, phtisique, destiné à une mort prochaine, mais pour le moment plein d'ardeur et d'une verve comique particulière, que goûtent aujourd'hui, comme l'a dit Baudelaire, ceux qui ont le palais fin ; Steinheil, vignettiste et bon dessinateur de fleurs, depuis, peintre ; le beau-frère de Steinheil enfin : Meissonier. Combien ces jeunes gens étaient à court de ressources pécuniaires, M. Darcel l'a dit, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, en 1885 (article sur Steinheil). Mais ils avaient le feu du travail et le quatuor Trimolet-Daubigny-Steinheil-Meissonier produisait alors un livre d'aspect *sui generis*, et resté célèbre dans la bibliophilie du XIX[e] siècle, les *Chants et Chansons populaires de la France*, 1843, illustrations et textes gravés en taille-douce. La part de Meissonier fut minime : il eut seulement à illustrer *Manon la Couturière*, chanson de Vadé, de quatre sujets qui furent gravés par Nargeot : *Le Sergent recruteur*, *Manon chez le lieutenant de police*, *Manon et Louis XV*, *Bal de noces de Manon*. Ces compositions de Meissonier contrastent, par leur tenue, avec l'humour à la Trimolet qui règne dans la plupart des pages des *Chansons populaires*.

En même temps, continuant à dessiner sur bois, Meissonier donnait un autre des chefs-d'œuvre de l'illustration moderne : les dix vignettes du *Lazarille de Tormes*, de 1846. Cette fois il eut dans Lavoignat un interprète admirable.

Meissonier, absorbé par la peinture, ne reviendra plus désormais qu'une fois à l'illustration ; mais cette illustration sera une merveille : les *Contes Rémois* du comte de Chevigné (Michel Lévy, 1858), avec deux portraits et trente-quatre bois formant tête de pages. Tout éloge est ici superflu, pour des vignettes qui sont actuellement dans toutes les

mémoires, et même dans toutes les bibliothèques. Mais inscrivons encore une fois ici le nom de Lavoignat, le plus fin des graveurs sur bois du XIXe siècle. En ce temps-là, la Légion d'Honneur étant peu répandue parmi les graveurs, Lavoignat ne l'eut point. Mais il la méritait. C'était vraiment un artiste, plein de talent et de goût. Il vit toujours, octogénaire, et retiré dans un village de la Nièvre. Puisse-t-il savoir en quelle haute estime il est tenu aujourd'hui !

Si les *Contes Rémois* furent le chant du cygne de Meissonier vignettiste, elle ne marquèrent point la fin de la vitalité de l'illustration. L'art de la vignette, constatons-le en passant, était destiné à se



HISTOIRE D'UNE POUPÉE ET D'UN SOLDAT DE PLOMB.
(*Livre des petits enfants.* Hetzel, 1842.)

maintenir vivace, à se renouveler, à se rajeunir sans cesse, en passant de Gustave Doré avec ses *Contes drôlatiques*, à Viollet-le-Duc avec le *Dictionnaire de l'Architecture;* d'Alphonse de Neuville avec l'*Histoire de France racontée à mes petits-enfants*, à Edmond Morin avec *Monsieur, Madame et Bébé ;* de Daniel Vierge avec l'*Histoire de France* de Michelet, à Auguste Lepère avec les *Paysages Parisiens.* Sans compter l'illustration par les planches hors texte, où se sont signalés depuis trente ans Rops, Hillemacher, Morin, Louis et Maurice Leloir, Foulquier, Hédouin, Lalauze, Boilvin, etc. Et encore l'illustration gillotée, et encore l'illustration en chromotypographie.

Ce qui amène à une conclusion générale d'un grand intérêt. C'est que le livre illustré français a eu trois périodes brillantes. La

première, de la fin du xve au milieu du xvie siècle, des livres d'Heures aux vignettes du Petit Bernard. La seconde, au xviiie siècle, avec les incomparables vignettistes, les Cochin, les Gravelot, les Moreau et les Choffard, etc. La troisième, extrêmement remarquable, en ce siècle, depuis 1830, et qui n'est point encore terminée aujourd'hui (malgré le déplorable aspect de la gravure sur bois, abandonnant aujourd'hui le trait pour faire des teintes). De cet éclat de la période contemporaine, Meissonier, l'illustrateur de la *Chaumière indienne*, de *Lazarille de Tormes* et des *Contes Rémois*, est l'un des éléments les plus glorieux.

Les livres illustrés modernes n'ont, par rapport à leurs aînés, qu'une infériorité, c'est d'être « trouvables », ou si vous aimez mieux, de ne pas être encore introuvables. Mais ce défaut se passera, soyez-en certains.

Donc, à l'exposition qui va s'ouvrir rue de Sèze, on pourra revoir, en trois cents pièces, l'œuvre complet de Méissonier vignettiste.

Pareillement, on y verra tout son œuvre de graveur. Meissonier, en se jouant, a touché à la pointe, et de ces caprices sont nées des eaux-fortes d'une extraordinaire finesse. En mai 1862, Ph. Burty en avait commencé, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, un premier catalogue [1]. Depuis, le chiffre des pièces, augmentant, s'est trouvé porté à vingt-huit savoir : les figures dans deux planches de Daubigny; la *Sainte-Table*, image de piété; le *Violon*, carte du luthier Vuillaume; le *Petit Fumeur debout;* le *Grand Fumeur assis*, pièce capitale, 1843; deux croquis; le *Sergent rapporteur;* les *Reîtres;* le *Récit du Siège de Berg-op-Zoom;* la *Promenade à Saint-Germain; Monsieur Polichinelle;* l'*Homme qui court* (fragment d'un sujet des *Contes Rémois*)*;* les *Pêcheurs à la ligne* et le *Pêcheur de truites* (pour la *Pêche* du comte de Chevigné); *Cavalier Louis XIII; Il signor Annibale;* les *Apprêts du duel ou l'Homme à l'épée; Soldat mort* (siège de Paris), essai de procédé; *Meissonier à cheval*, projet de remarque pour la planche de la *Rixe; Meissonier à cheval*, tourné à droite, 1885, remarque définitive de la *Rixe;* le *Sergent*, remarque du *Portrait du Sergent; Bacchus*, remarque du *Peintre d'enseignes;* le *Hussard républicain*, pointe sèche; les *deux Hussards républicains*, remarque de la *Partie de piquet;* les *Amateurs*, remarque du *Postillon devant une auberge;* l'*Aigle*, remarque de *Mil huit cent sept*.

HENRI BERALDI.

1. Quatre vignettes dès *Contes Rémois* et l'eau-forte le *Sergent rapporteur* accompagnent cet article (1re pér., t. XII, p. 419, 429 et suiv.).

EXPOSITION

DE

MAITRES ANCIENS

A LA ROYAL ACADEMY



C'EST toujours une des grandes consolations de la saison d'hiver à Londres, que cette exposition des maîtres anciens à Burlington-House, qui se renouvelle chaque janvier depuis vingt-quatre ans, et cela malgré la circonstance à jamais regrettable que plusieurs des principales sources dont elle avait coutume de s'alimenter, sont déjà taries ou appauvries.

Cette année encore, les salles de l'Académie renferment une collection d'un haut intérêt, composée en partie de vieilles et excellentes connaissances, dont nous saluons avec plaisir la réapparition, en partie de toiles peu ou point connues, si ce n'est des chercheurs les plus ardents, et provenant surtout du Musée municipal de Glasgow, du château et de la résidence de ville du comte et de la comtesse Brownlow, et d'un château du capitaine Holford, l'heureux possesseur aussi de la célèbre collection de Dorchester House.

On aurait peut-être tort de blâmer outre mesure la Royal Academy de ce qu'elle accorde pleine liberté aux obligeants prêteurs de tableaux d'affubler ceux-ci de tels noms fantaisistes qui se trouvent satisfaire le mieux leur vanité de collectionneurs; et cependant, si ce n'était que pour sauvegarder la dignité de l'auguste sénat des artistes, il faudrait qu'elle se décidât à mettre des limites à cette complaisance extrême, sous peine d'encourir le reproche qu'elle se soucie trop peu de renseigner le public sur les admirables œuvres qu'elle parvient d'année en année à réunir chez elle. Ainsi, il est

incompréhensible qu'on ait admis comme œuvre originale de l'École toscane, et décrit dans le catalogue officiel comme telle, une ancienne copie du célèbre portrait par Francesco Francia d'*Evangelista Scappi*, qui se trouve dans la galerie peut-être la plus fréquentée de l'Europe entière, — celle de la Tribune des Offices. Et puis, nous n'avons que faire d'un soi-disant *Portrait de Raphaël* qui, d'après une ridicule inscription, dont la fausseté saute aux yeux, aurait été peint par le père Giovanni Santi, quand son fils n'avait que six ans! On profane encore le nom du Pérugin en permettant de figurer dans le catalogue comme étant de sa main une œuvre de l'École d'Ombrie de troisième ordre, telle que l'est cette toile, la *Vierge avec l'Enfant et plusieurs saints* (à M. Drury-Lowe). On pourrait multiplier les exemples, mais il me semble que ceux-ci suffisent.

La Toscane n'est point cette fois-ci aussi brillamment représentée qu'en d'autres occasions qu'on pourrait rappeler.

Un panneau du XIV[e] siècle, à fond d'or, montre avec un grand caractère et une saisissante énergie le *Martyre de sainte Catherine ;* j'y vois plutôt que l'École de Giotto, à laquelle il est attribué, l'école contemporaine de Sienne. Surtout le groupe, dont les personnages principaux sont le bourreau, brandissant des deux mains son énorme épée, et la sainte qui s'est tranquillement agenouillée pour recevoir la mort, prouve combien l'art de cette époque était déjà dramatique et essentiellement vrai malgré son manque inévitable de souplesse. Véritablement de Domenico Ghirlandajo est le *Portrait du comte François Sassetti avec son fils* (à M. R. H. Benson), portant sur le châssis d'une fenêtre cette inscription : FRANCISCUS SAXETTUS THEODORUS. Ce tableau a un grand rapport de style avec le fameux portrait de Ghirlandajo qui est au Louvre, surtout pour ce qui regarde l'attitude et l'expression du bel enfant qui lève le regard affectueusement vers son père. Malheureusement, la figure principale est toute couverte de repeints, au point de ne plus révéler la main du maître; la figure de l'enfant est au contraire en fort bon état. Attribués au même, sont encore deux beaux portraits florentins (à M. Drury-Lowe): un jeune seigneur et une dame blonde, vus de profil. Je n'y retrouve pourtant pas cette fierté, ce modelé presque sculptural qui sont les qualités marquantes de Domenico, et je préfère les attribuer à Mainardi, ou à quelque autre des habiles élèves de l'atelier de Ghirlandajo. Deux portraits, tout à fait semblables, sinon identiques, se trouvent au Musée de Berlin, sous le nom de Mainardi (n[os] 83 et 86). D'un beau caractère est un panneau, *Ange planant dans les airs* (à

Mme la comtesse Brownlow), qui paraît ici sous le nom de Masaccio. C'est un fragment ayant, dans l'origine, appartenu à un ensemble beaucoup plus grand : le modelé de la tête, hardiment dessinée en raccourci, les contours secs et précis, les rapports marqués avec le style de Fra Filippo Lippi, révèlent la main du Pesellino tel que nous le voyons dans la grande *Trinité* de la Galerie Nationale.

Un admirable Mantegna de la période avancée du maître est cette



LA FEMME ADULTÈRE, PAR DOMINICO CAMPAGNOLA.

(Musée municipal de Glasgow.)

Sainte Famille qui, de la collection du docteur Jean-Paul Richter, a passé dans celle de M. Ludovic Mond, — l'heureux acquéreur aussi du grand *Crucifiement* de Raphaël, provenant de la collection Dudley. La reproduction à l'eau-forte qu'en donne la *Gazette* me dispense d'en faire la description détaillée. On remarquera sans doute la mansuétude divine, l'air solennel sans emphase de l'Enfant-Jésus, qui apparaît ici déjà, malgré sa jeunesse, comme le *salvator mundi*, et tient d'une main le globe de cristal, de l'autre une brindille de myrte. Le tableau, d'une excellente conservation, est peint sur toile, ainsi

que la plupart des dernières œuvres du maître, y inclus la *Sainte Famille* de la Galerie Nationale, la *Vierge de la Victoire* et les grandes toiles décoratives d'Isabelle de Gonzague au Louvre.

Ce qu'il y a surtout d'exceptionnel dans cette remarquable page du grand maître padouan, sans parler de l'originalité du dispositif, c'est la mysticité étrange et profonde dont elle est empreinte. Ici nous n'avons point devant nous une Sainte Famille ordinaire, où la Vierge protège, tout en l'adorant, l'Enfant divin. Ce n'est plus l'Enfant Jésus seulement, mais déjà le Christ, qui surgit avec cet aspect divin sur la margelle de puits [1] qui lui sert de trône. Tous les assistants — la Sainte Famille elle-même — s'inclinent et s'effacent devant cette radieuse manifestation de la divinité.

D'un haut intérêt également est le petit portrait en profil intitulé *Sigismondo Malatesta* et attribué à Piero della Francesca (à M. Drury-Lowe). La couleur se rapproche sans doute de celle de ce maître, mais l'exécution plus sèche, le rendu plus dur des traits, et surtout des cheveux, révèle un peintre du nord de l'Italie subissant son influence. J'ai cru reconnaître dans cette admirable tête, puissamment modelée et ferme comme une médaille de Pisanello, la main du peintre ferrarais Francesco Cossa. Le Dr Richter, qui partage mon opinion, y voit non le terrible condottiere de Rimini, mais plutôt un membre de la famille de Borso d'Este de Ferrare. L'École véronaise est représentée par un *Saint Pierre avec saint Jean* de Girolamo dei Libri (à Miss Henriette Hertz), panneau dont les vives et claires couleurs ont bien le caractère du peintre et de l'école, et par une curieuse toile, *Guerriers partant pour le combat* (à M. Eastlate), attribuée à Michele da Verona. Voici un petit panneau, le *Christ au Jardin des Oliviers* (à Mme la baronne Burdett-Coutts), qui faisait autrefois partie de la prédelle par laquelle fut complétée la grande *Madone avec l'Enfant et quatre Saints*, peinte par Raphaël en 1505, pour les nonnes de Saint-Antoine-de-Padoue à Pérouse. D'autres fragments de cette même prédelle se trouvent chez lord Windsor (le *Calvaire*), à la Dulwich Gallery et chez M. Whyte à Barron Hill. Le panneau est d'une belle conception encore fortement ombrienne et d'une remarquable conservation, mais d'un faire si dur et si vide en même temps que je ne saurais y reconnaître la main de Raphaël lui-même. Toutes les parties de la prédelle révèlent

1. Le puits figuré ici par Mantegna est apparemment le *hortus clausus*, la « source » ou la « fontaine close » du Cantique des Cantiques (chap. IV).


CE AGNVS

du reste le même coloris et la même touche sèche. La question est assurément d'un haut intérêt, puisque nous voilà forcés de conclure que même à cette époque reculée le jeune maître avait déjà à Pérouse un élève ou plutôt un aide.

Attribuée à Jean Bellin est une grande et belle *Adoration des Bergers* (au comte Brownlow) dans laquelle on reconnaît aisément la main d'un des meilleurs peintres du groupe qui entourait le grand chef d'école vénitien, c'est-à-dire celle de Vincenzo Catena. Il ne s'agit pas d'une de ces peintures sortant de l'atelier du Bellin et portant son empreinte, mais d'une œuvre personnelle ayant une parfaite ressemblance avec les tableaux marquants de la maturité de Catena, et surtout avec cette *Adoration du chevalier* de la Galerie Nationale qui, attribuée encore par le catalogue avec une étrange timidité à l' « École de Jean Bellin », est universellement reconnue comme un des plus beaux ouvrages de Catena. Dans l'*Adoration* de lord Brownlow, on admire surtout la bonne conservation, la douce et solennelle tranquillité de l'idylle sacrée, et l'azur de ce beau fond montagneux, couronné d'un château fort qu'éclairent les rayons du soleil couchant.

C'est un événement que l'apparition, à Burlington House, de cette grande toile, la *Femme adultère devant le Christ* (Musée municipal de Glasgow) que des critiques aussi connus que sir Charles Robinson, le Dr Bode et M. Walter Armstrong, entre autres, ont cru pouvoir attribuer au Giorgione lui-même. Ce qui a encore alimenté la discussion qui s'engage autour de cette œuvre curieuse est le fait qu'une copie vénitienne avec variantes, — postérieure cependant à l'original de quelque cinquante ans et ne comprenant qu'une moitié du sujet original, — a paru dernièrement chez Christie, où elle a été acquise par M. Martin Colnaghi. Il y a quelques années déjà le Dr J.-P. Richter avait pensé, en voyant la *Femme adultère* du Musée de Glasgow, au peintre Domenico Campagnola, imitateur également du Giorgione et du Titien. Une étude suivie de l'œuvre, d'abord en Écosse, et ensuite à Burlington House, m'a convaincu que cette attribution est la bonne, et qu'en tout cas il ne faudrait pas, devant une peinture intéressante mais incontestablement de second ordre, prononcer le nom de Barbarelli. Selon le nouveau et excellent catalogue de la galerie de Glasgow, le Dr Bode aurait émis l'opinion que le tableau que nous discutons est « une œuvre merveilleuse de Giorgione », et en outre « qu'il n'offrait aucun rapport avec le tableau d'autel signé par D. Campagnola, qui est actuellement au Rudol-

finum de Prague ». Certes la couleur de cette peinture est belle et éclatante, on pourrait dire giorgionesque, si ce n'était qu'il y manque cette parfaite harmonie, cette profondeur et ce rayonnement intérieur qu'on remarque dans les véritables pages du maître. On jugera suffisamment de la composition et du dessin d'après la reproduction qu'en offre la *Gazette des Beaux-Arts*. Retrouve-t-on une parcelle du vrai Giorgione dans cet enchevêtrement violent et insuffisamment motivé des personnages, dans cet arrangement absolument factice où aucun d'eux n'exprime clairement ce que le peintre aurait voulu lui faire exprimer, où il n'existe entre ces personnages nul véritable lien dramatique ou autre? Nous sommes loin ici de la parfaite, de la trop grande sérénité du Giorgione, si sobre d'expression et de gestes, mais sachant si bien — à juger par les quelques toiles que nous pouvons dorénavant lui attribuer sans crainte de nous tromper — laisser sur sa moindre œuvre l'empreinte d'un tempérament ému, d'une souveraine autorité. Les types, les figures sont certainement ce qu'il est convenu d'appeler giorgionesques, mais ils ne le sont que par imitation. Cet homme cuirassé, par exemple, à gauche du tableau, a une ressemblance frappante avec le berger du dessin très connu de la collection Malcolm, dans lequel Campagnola a pastiché un épisode du célèbre *Concert* du Giorgione au Louvre. M. Sidney Colvin a fait observer qu'il existe au British Museum et à Chatsworth des dessins de Campagnola offrant de fortes analogies avec le type de la *Femme adultère*, et il a su retrouver aussi dans les gravures sur cuivre du même artiste (portant presque toutes la date 1517) des traits, des gestes, des mouvements de jambes qu'on reconnaît, moins développés, moins exaspérés dans la toile de Glasgow. L'homme qui amène la pécheresse devant le Christ a une étrange ressemblance de silhouette avec le Saint Roch dans le beau Giorgione de Madrid, cette *Vierge avec l'Enfant, trônant entre saint Antoine et saint Roch*, que Giovanni Morelli a le premier révélé sous la désignation peu justifiée de Pordenone que lui donne le catalogue du musée. Mais c'est là un emprunt fait avec maladresse et qui n'a point réussi à l'emprunteur. Les deux têtes d'hommes qui se voient à droite derrière la *Femme adultère* sont peut-être le meilleur morceau du tableau; elles sont d'un type qui ne se retrouve guère chez Barbarelli, mais qui rappelle au contraire, à ne pas s'y méprendre, la manière du Titien : vers cette époque de 1510-11 où, encore sous l'influence du Giorgione, il travaillait conjointement avec Campagnola aux fresques de la Scuola del Santo à Padoue. Finalement, il

est vrai que le tableau d'autel de Prague, signé par Campagnola, n'offre que peu d'analogie avec celui que nous venons de discuter, peut-être plus longuement qu'il n'aurait fallu. Mais ce tableau porte, si je ne me trompe, la date 1527, c'est-à-dire qu'il serait de près de vingt ans postérieur au nôtre — et vingt ans aux débuts du XVI[e] siècle, c'est beaucoup. Dans l'œuvre de Prague, Campagnola paraît avoir subi au contraire l'influence du Titien dans son développement définitif, ainsi que celle du fougueux Pordenone, par lequel il s'est laissé de bonne heure séduire.

Le groupe des Bonifazi, tel que Morelli l'a défini, se trouve ici au complet. Voici une *Sainte Famille* (au D[r] J.-P. Richter) dont le dessin et la belle et fraîche couleur révèlent la main de Bonifazio Veronese I, quoique ce ne soit pas un remarquable échantillon de sa manière. Une grande *Sainte Conversation*, — comme disent les Italiens, — attribuée au Titien (au comte de Strafford), n'est autre chose qu'un magnifique Bonifazio Veronese II, où celui-ci se montre sous l'influence de Palma et du Titien. J'attribuerais volontiers au troisième du groupe, Bonifazio Veneziano, une *Adoration des Bergers* (au capitaine Holford) dans laquelle l'influence du Titien a entièrement pris le dessus, évinçant Palma et remplaçant les frais et brillants tons qui distinguent les deux Bonifazio Véronèse par un coloris plus chaud et plus sombre.

La toile du *Christ guérissant les Paralytiques* (au comte Brownlow) jouit d'une certaine réputation, et passe pour être l'esquisse, de la main du maître, du grand tableau peint par le Tintoret pour l'église de Saint-Roch à Venise, où il se trouve encore. Un examen un peu détaillé de cette page assez puissamment rendue prouve cependant que le Tintoret n'y est pour rien, mais que nous sommes plutôt en présence d'une copie réduite de l'œuvre, probablement contemporaine, mais qu'on pourrait tout au plus attribuer à un élève ou imitateur. Voici un peu plus loin un des chefs-d'œuvre de Giambattista Moroni de Bergame, le magnifique portrait d'un vieillard assis, provenant de Stafford House (au duc de Sutherland), et appelé, selon une vieille tradition, « Le maître d'école du Titien », — probablement parce qu'on a dû attribuer la peinture dans le temps au grand maître de Cadore. Le *Maître d'école* vaut ce que Moroni a produit de plus merveilleux dans le genre, — même le *Tailleur*, et l'*Ecclésiastique* de la Galerie Nationale. Il n'a pas tout l'éclat d'un Titien, ni toute la dignité d'un Moretto, mais il se distingue par une puissance divinatrice, par un naturel qui, dans

cette école ne sont propres au même degré qu'au grand portraitiste de Bergame.

Parmi les remarquables tableaux appartenant aux écoles primitives flamande, hollandaise et allemande qui figurent dans la collection, plusieurs des plus intéressants ont déjà été vus l'été passé à l'Exposition du Burlington Fine Arts Club, dont M. Paul Leprieur a entretenu les lecteurs de la *Gazette*. Le superbe *Saint Victor avec un donateur* de Hugo Van des Goes (au Musée municipal de Glasgow), panneau d'un coloris plus vif, plus clair, mais aussi plus dur que celui des frères Van Eyck, de Bouts, de Memling, égale ce que les Flandres ont produit de plus beau dans le genre du portrait. Le procédé technique n'a que peu de rapports avec celui des maîtres que nous venons de nommer; la peinture plus épaisse dans l'origine s'est complètement émaillée, mais sans les innombrables craquelures qu'on retrouve si souvent chez les primitifs flamands. Nous sommes en présence d'une peinture beaucoup plus avancée comme style que cette grande *Adoration des Bergers*, de l'hôpital de Santa-Maria-Nuova à Florence, qui est l'œuvre la plus authentique de ce maître célèbre et cependant très imparfaitement connu encore. Selon moi, il faudrait rapprocher du grand triptyque des Portinari un des quatre grands panneaux d'origine flamande qui sont au palais de Holyrood à Édimbourg, — surtout celui dans lequel est représenté, agenouillé en prières, le donateur de l'œuvre, sir Édouard Boukil, grand proviseur du collège de la Trinité, à Édimbourg. Les quatre peintures en question, qui formaient autrefois un grand triptyque à deux faces, furent exposées il y a quelques années à la *Stuart Exhibition*, de la New Gallery. On ne peut plus, après un examen attentif, revendiquer pour Mabuse lui-même cette *Vierge à la Fontaine*, assez endommagée, mais encore d'une couleur très délicate, quoique la composition de cette œuvre rappelle fortement celle du maître. Il en existe une autre répétition inférieure à celle de Glasgow, à la Bibliothèque ambrosienne de Milan, également sous le nom de Mabuse. Un *Portrait d'homme* (au capitaine Holford) vigoureusement modelé, mais d'un coloris blafard, porte avec plus de vraisemblance le nom de Gossaert, quoique ici encore l'attribution soit loin d'être convaincante.

Signalons encore : la jolie *Sainte Famille* du *Maître de la mort de Marie*, si fine d'exécution, si parfaitement conservée (au capitaine Holford); un grand triptyque (au comte Brownlow) dont les trois

panneaux représentent le *Calvaire*, le *Crucifiement* et la *Descente de la Croix*, est attribué sans raison aucune à Martin Schöngauer. C'est au contraire un produit de l'art primitif hollandais de la fin du xv[e] siècle, qu'il serait difficile de placer plus exactement pour le moment. On a prononcé devant le triptyque en question le nom de ce Geertgen Van Sint-Jans de Haarlem, dont les seules œuvres reconnues sont les deux grands panneaux du Musée de Vienne et la précieuse peinture la *Vierge avec l'enfant*, *Sainte Anne et Sainte Élisabeth* du Ryks-Museum d'Amsterdam. Cependant notre triptyque, malgré une certaine ressemblance dans les types ainsi que dans les ajustements des saintes femmes, est à mon avis postérieur de vingt à trente ans aux œuvres ci-dessus indiquées, dont le style est plus raide, plus solennel, plus gothique enfin, dans l'acception ordinaire du mot. L'exécution en est fort remarquable, malgré de grotesques exagérations qui atteignent, qui dépassent même la limite de ce à quoi on s'attend chez les Néerlandais et les Allemands de cette époque.

Un beau *Portrait d'homme* (au capitaine Holford), attribué à l'école de Holbein, peut bien être de ce Nicholas Lucidel dont les meilleures œuvres, presque toutes cependant d'un style postérieur à ce panneau, se trouvent dans les galeries de Munich et de Buda-Pesth. Une page qui réunit à un haut degré les beautés propres aux écoles néerlandaises et italiennes est ce beau portrait, par Antonis Mor (Antonio Moro), de Robert Dudley, plus tard comte de Leicester et favori de la reine Élisabeth (à Lady Wallace). C'est crâne et fier comme un Bronzino, et cependant simple et fidèle au modèle, ainsi qu'aux moindres détails du richissime costume, comme l'étaient surtout les peintres du Nord de cette époque.

Entre quatre Murillo, dont une *Adoration des Bergers* et une grande toile, l'*Enfant Jésus avec saint Joseph* (les deux au comte Strafford), on s'intéresse surtout à un grand *Portrait d'homme* (à M. Rawlinson), apparemment de la jeunesse du peintre sévillan. L'heureux possesseur de ce tableau eut la bonne fortune de le découvrir, il y a peu de temps, au second étage d'un restaurant de la cité de Londres, où il restait depuis de longues années inaperçu à force d'être trop en évidence.

Parmi les Rubens il y en a deux qu'il faut classer dans la période où le maître anversois était encore influencé par l'École italienne : d'abord une fort curieuse *Mort d'Hippolyte* (au comte Brownlow) où l'on est attiré surtout par la beauté mystérieuse d'un ciel sombre, mais pourtant lumineux, tout sillonné d'éclairs.

La *Fuite en Égypte* est une esquisse où Rubens a montré avec ce mouvement et cette vigueur qui lui appartiennent, le groupe des personnages sacrés traversant une forêt à peine éclairée par la lune. Je ne vous dirai rien de cette grande page médiocre et peu attirante, *Hérodias présentant au roi Hérode la tête de saint Jean* (honorable M[rs] Baillie Hamilton), ni d'une grande *Sainte Famille*, du même maître qui est cependant beaucoup plus authentique, d'une couleur plus riche et plus transparente. Voici aussi trois beaux Van Dyck de la seconde période flamande, et trois assez médiocres Van Dyck de la période anglaise, où le maître visa surtout au coloris léger et argentin, à l'élégance mondaine. Les premiers font tous les trois partie de la collection, si souvent citée déjà, du comte Brownlow. Ce sont : d'abord un large et magistral *Portrait du bourguemestre Triest*, rappelant par la puissance inusitée du faire, et aussi par une certaine exagération, la manière du Tintoret, ce qui en fait une exception dans l'œuvre de Van Dyck; puis une toile exquise quoique fanée : *Dame flamande avec son enfant*, et un autre *Portrait d'homme*, d'un modelé quelque peu dur, mais magistral tout de même. De Sustermans est un admirable *Portrait de dame italienne* (au capitaine Holford), autrefois faussement attribué à Van Dyck, et envoyé sous ce nom à l'exposition des œuvres du maître qui eut lieu il y a quelques années à la Grosvenor Gallery.

Toute une série de toiles de Rembrandt font cet hiver leur première apparition à Burlington House, dont quelques-unes, et des plus importantes, n'ont même pas trouvé place encore dans l'admirable biographie de M. Émile Michel. Voici d'abord le *Christ apparaissant à la Madeleine* de Buckingham Palace, daté de 1638; puis un sombre paysage gris-brun, l'*Archange avec Tobie* (au Musée municipal de Glasgow), également attribué, et selon moi bien attribué, au maître; puis un *Portrait de Saskia* (à M. Samuel Joseph), dans lequel la femme de Rembrandt, si c'est bien elle, est représentée de profil. Je crois l'attribution au maître ici encore bien fondée; le riche costume avec toutes ses broderies est brossé avec une admirable fermeté, mais la tête a certainement beaucoup souffert. Un grand *Portrait de vieille dame* (au capitaine Holford), ne porte pas de signature; il doit dater de la période entre 1640 et 1650. De tout premier ordre est ce *Portrait de Titus, fils du peintre* (au capitaine Holford), qui porterait, selon le catalogue, la signature *Rembrant*, sans le *d*, ce qui serait étrange et inquiétant vu l'époque avancée à laquelle doit nécessairement appartenir cette toile. C'est cependant tout simplement une

erreur, car la toile est munie de la signature plus normale pour l'époque, *Rembrandt*. A la beauté du faire s'ajoute ici le sentiment intime et singulièrement touchant du sujet. Beaucoup plus poussé



SAINT VICTOR AVEC UN DONATEUR, PAR HUGO VAN DER GOES.

(Musée municipal de Glasgow.)

quant à l'exécution, et pour le moins aussi remarquable, est l'*Homme à l'épée* (même collection), qui n'est autre chose qu'un des cent et quelques portraits du maître par lui-même, et un des plus

beaux. Cependant il appartient plutôt à la catégorie des études de fantaisie qu'à celle des portraits proprement dits. Rembrandt y apparaît à l'âge de trente-huit ans à peu près, richement vêtu et portant, de manière à le montrer en raccourci, un objet qu'on a pris pour la gaine richement ouvrée d'un sabre oriental. Il paraît que c'est au contraire un de ces riches étuis dont se servait la synagogue pour sauvegarder les rouleaux sacrés. L'*Homme à l'épée*, comme il faut encore appeler ce tableau, a été plus que médiocrement gravé à la manière noire par J.-G. Haid, en 1765, pour le fameux Boydell. On y déchiffre avec difficulté la signature avec la date 1644. Malgré ses dimensions inusitées, le *Guerrier armé* du Musée municipal de Glasgow est plutôt une esquisse fougueusement enlevée qu'un tableau. Une lumière artificielle de source invisible tombe sur le casque et l'armure d'un rude capitaine d'aspect sévère et quasi antique, rappelant de loin le *Colleoni* du Verrocchio. Rembrandt a-t-il été inspiré ici par un de ces dessins italiens de farouches guerriers vus de profil, dont celui de la collection Malcolm, œuvre authentique de Léonard de Vinci, est le type? Les nettoyages ont endommagé la surface de cette toile; néanmoins on peut encore y admirer l'aspect poétique de l'ensemble, l'exécution hardie et merveilleusement sûre des parties saillantes, surtout du casque et de l'armure. Ce *Guerrier* a appartenu dans le temps à sir Joshua Reynolds, qui le désignait sous le nom d'*Achille* et en a fait mention dans un de ses *Discours sur l'Art.* Peut-être la toile la plus importante de toute cette série, quoiqu'elle soit, dans son état actuel, noire à excès, est-elle le soi-disant *Portrait de Cornelius Van der Hooft* (au comte Brownlow). Le poète et savant de ce nom qui fut l'ami du maître, mourut en 1647, et le portrait dont il est question porte cependant la date 1653. Au reste Rembrandt n'aurait guère, ce me semble, représenté un personnage n'étant pas de la famille ou de l'entourage immédiat sous ce riche costume de fantaisie, ajusté plus ou moins à l'orientale. Ce qui a prêté à la supposition que nous avons devant nous Van Hooft, c'est que le beau personnage mélancolique que voici appuie la main gauche sur un buste en marbre blanc d'Homère, dont le poète hollandais est censé avoir traduit les œuvres. Ajoutons que ce buste faisait partie de la collection de Rembrandt, et figurait dans l'inventaire de sa vente. Je verrais plutôt dans ce sujet quelque *Philosophe* ou *Poète*, où le peintre aurait visé à se montrer quasi idéaliste, tout en se servant comme d'habitude de ses moyens de réaliste fier et inspiré. Un superbe portrait de jeune femme richement habillée de satin noir

broché, avec un grand col rabattu garni de dentelles (au capitaine Holford), a été mis en avant et catalogué comme œuvre de Ferdinand Bol. J'avais, dans un compte rendu de l'exposition, émis des doutes à ce sujet, trouvant l'œuvre trop unie d'exécution, trop magistrale pour ce peintre qui n'est qu'au second rang. Tout dernièrement M. Lionel Cust, du British Museum, a réussi par une matinée exceptionnellement claire à déchiffrer sur la toile une signature peu en évidence qui n'était autre que *R.-H. van Rhyn*. Si nous acceptions cette signature comme authentique, il y aurait ainsi une belle page reconquise de la jeunesse du maître. Le portrait en question ne saurait dans ce cas avoir été peint après 1633, vu que le dernier tableau que Rembrandt signa de la sorte fut, si je ne me trompe, le *Philosophe en méditation* du Louvre (nº 408). Cependant M. Bredius, dont personne ne songe à nier la compétence en pareille matière, déclare tenir la signature pour fausse, et croit devoir maintenir l'attribution à Bol.

Comment parler dignement en quelques lignes des autres tableaux des Écoles flamandes et hollandaises, et de toute l'exposition de l'École anglaise, qui n'est guère moins séduisante que d'habitude?

Voici dans le premier de ces deux groupes trois Pieter de Hooch, de toute première qualité, dont deux proviennent de Manchester House et le troisième de la collection du comte de Strafford. Cet *Intérieur*, où se voit une femme vêtue du jupon rouge et de la jaquette noire, occupée à faire porter par un enfant, qui paraît ravi de la confiance qu'on lui témoigne, un panier de fruits, est en vérité une des merveilles de l'art. Voici encore le célèbre Terborch, *Jeune fille lisant une lettre* (à lady Wallace) et le nom moins célèbre *Joueur de violoncelle* de Gabriel Metsu (collection de Buckingham Palace). Puis plusieurs admirables Adrien van Ostade, exaspérants pourtant de monotonie; un important Jan Steen (au marquis de Bute); des Teniers, dont la *Délivrance de saint Pierre*, de la collection Wallace, est le plus beau; des Snyders, des Hondecoeter, des Cornelius Janson Van Ceulen, un Wouverman. Un admirable petit *Portrait de femme* (à Mr Ker Colville) où l'artiste a su tirer un grand parti d'un modèle peu attrayant, est donné à tort à Godfried Schalken; il est, selon mon avis, d'un peintre qui lui est infiniment supérieur, Ary de Vois. Les Jacob Van Ruysdael sont cette fois de petites dimensions, mais de qualité exquise; le plus beau est peut-être cette *Marine* (au comte Brownlow) si fine, si mouvementée, qu'on attribue, bien à tort, à Salomon Van Ruysdael. Les Cuyp ne manquent jamais dans les

expositions anglaises, et en voici comme d'habitude toute une série, dont deux cependant d'aspect assez douteux. Les plus beaux sont un *Paysage avec ruines* (à l'honorable M. Baillie Hamilton) et un *Paysage avec vaches* (au marquis de Bute).

Signalons parmi les Reynolds deux toiles exquises et, — chose bien rare chez lui, — d'une conservation parfaite, provenant de Manchester House : ce sont les portraits, en buste seulement, de *Lady Elizabeth Seymour* et de la *Comtesse de Lincoln*. Une ravissante étude d'un réalisme fort mitigé est cette *Jeune fille dessinant* (à Mme la baronne Burdett-Coutts), qui n'est autre chose que le portrait fantaisiste d'un modèle préféré du maître. Les trois portraits de Gainsborough hantent le spectateur par cette étrange et fiévreuse vivacité du regard, qui lui était propre. Ce sont, hélas! dans leur état actuel, des revenants pâles et exsangues, mais néanmoins des revenants qu'on revoit avec plaisir. Romney brille surtout avec la célèbre toile *Lady Russell tenant son enfant devant un miroir* (à sir George Russell), — une de ses œuvres les plus accomplies, — et ce ravissant portrait, *Miss Close* (au révérend sir F.-L. Currie), qui fait en cette occasion son début à Londres, et que convoitent déjà les collectionneurs millionnaires. Rarement on a autant admiré Hoppner que dans ces trois jolis portraits de *Miss Judith Beresford, Miss Frances Beresford* et *Mrs Martin*, où son élégance rappelle en même temps celle de Reynolds et de Romney. Voici encore une célèbre toile, *Sir Walter Scott* par Raeburn (à Mme la baronne Burdett-Coutts), qu'on avait déjà vue à la *Guelph Exhibition*. L'imposant et poétique paysage de Turner, *Les Vendanges à Mâçon*, date de 1803, et le montre fortement sous l'influence de Claude Lorrain ; beaucoup moins connue est une suave et exquise page appartenant aussi à la seconde manière, intitulée *Paysage dans les Apennins*. Je ne puis à mon regret m'arrêter à décrire en cette occasion les tableaux de Allan Ramsay, Zoffany, Crome, Constable, Callcott, Landseer, John Phillip, J.-F. Lewis, et autres.

Il convient cependant de dire un mot des quatre groupes isolés d'aquarelles, qui montrent avec leurs rares mérites et aussi avec leurs imperfections techniques un côté spécial de l'art anglais de ce siècle. Voici d'abord une série de vingt-neuf dessins à l'aquarelle de William Blake, ce rêveur de rêves apocalyptiques, ce poète et peintre qui ne fut ni dans l'un ni dans l'autre de ces deux arts qu'un praticien bien imparfait, mais qui sut néanmoins racheter ses imperfections et ses ridicules par des éclairs de génie. Ces illus-

trations de l'*Inferno* du Dante sont une œuvre de sa vieillesse, et le montrent, non pas essayant d'interpréter ses propres songes, mais luttant avec un vaste sujet qu'il ne comprend qu'à demi. Edward Calvert, qui vécut pendant tout ce siècle jusqu'à l'an 1883, ne fut connu, ou plutôt ne fut apprécié de son vivant, que d'un cercle fort restreint d'amis. C'était un de ces rêveurs, un de ces peintres-poètes comme notre pays brumeux en produit tant, enivré celui-là de poésie pastorale antique, et aussi de l'art vénitien créé par le Giorgione. Je goûte moins l'art monotone quoique sincère et les paysages de convention de Samuel Palmer, qui jouit cependant d'une réputation bien plus grande que celle de Calvert, et qui lui aussi était amoureux des scènes classiques, des pastorales virgiliennes et grecques. L'Académie fait également à une grande dame récemment décédée, Louise, marquise de Waterford, l'honneur tout à fait exceptionnel de montrer une collection de soixante-quinze aquarelles peintes par elle. Mais cette grande dame avait aussi le tempérament d'un grand artiste et se montre dans ces belles esquisses douée et vraiment peintre comme bien peu de femmes l'ont été. Éprise du grand art de la Renaissance italienne, et aussi du point de vue de notre maître anglais M. Watts, elle avait une manière de voir plus directe, plus propre à la peinture et moins littéraire que celle qui distingue ce dernier. Aurait-elle ou n'aurait-elle pas réussi, avec une éducation artistique suffisante, à se perfectionner, à tenir ce qu'elle promettait au point de devenir un maître dans le vrai sens du mot? C'est ce que nous ne saurons jamais. On peut cependant apprécier comme de véritables œuvres d'art, non moins belles et significatives de couleur que largement conçues et émouvantes, des pages telles que l'*Enfant prodigue* et l'*Ensevelissement de Fabiola*, entre bien d'autres d'une valeur à peine moindre.

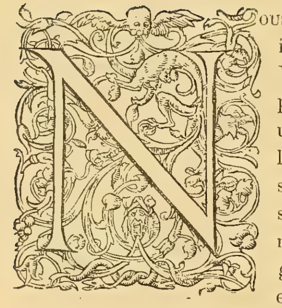
CLAUDE PHILLIPS.



L'ART DÉCORATIF

DANS LE VIEUX PARIS

(ONZIÈME ARTICLE[1].)



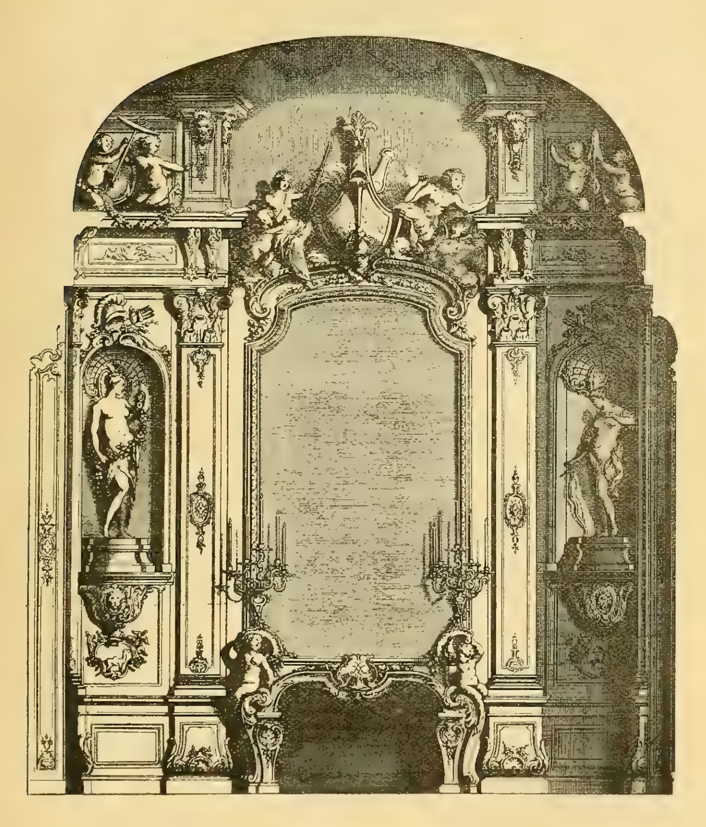
Nous signalerons quelques décorations intérieures des maisons de la place des Victoires, sans certifier qu'il n'y en ait pas qui nous soient inconnues. Au nº 10, un salon, dont les portes à consoles et les encadrements de glaces ont été sculptés sous Louis XVI, a été complété sous le premier Empire par des trumeaux de portes à médaillons mythologiques se détachant sur des arabesques en grisaille. Le motif central du plafond n'existe plus, mais les écoinçons et l'encadrement sont décorés de médaillons sur fond noir, accostés de génies ailés et supportés par des figures d'aigles. A côté s'ouvre un petit boudoir à plafond divisé en lamelles d'écran, fleuries de fines arabesques dans le goût pompéïen; dans un médaillon central est représentée une *Vénus accompagnée de l'Amour*[2]. La maison nº 12 renfermait des trumeaux peints du XVIIᵉ siècle, qui en ont été enlevés par le propriétaire. Celle qui porte le nº 1 conserve toute la partie supérieure d'un petit salon de l'époque de Louis XVI, décoré d'encadrements de

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 3ᵉ pér., t. IV, p. 183, 394, 467; — t. V, p. 134, 267; — t. VI, p. 135, 252, 404; — t. VII, p. 238; — t. VIII, p. 218.

2. Une décoration identique sans le médaillon central, se trouve dans les maisons les plus remarquables de Paris publiées par Krafft et Ransonnette.

glace sculptés d'une bonne exécution, de trumeaux peints en grisaille et de bas-reliefs en plâtre.

Cette dernière maison est actuellement en communication avec



CHEMINÉE DE LA GALERIE DORÉE DE L'HÔTEL LA VRILLIÈRE (BANQUE DE FRANCE).

(Décoration de Vassé. - Commencement du XVIIIe siècle.)

la maison n° 2 de la rue Neuve-des-Petits-Champs qui, pendant près de deux siècles, a abrité la *Gazette de France*. Le pavillon rond, s'élevant en double trompe à la rencontre de la rue Croix-des-Petits-Champs

et de la rue Neuve-des-Petits-Champs, renferme une charmante décoration du XVIIIe siècle qui nous est parvenue dans son intégralité. La pièce, de forme ovale, est revêtue de huit panneaux oblongs peints sur bois qui représentent des paysages à figures de Chinois-Tartares. Trois portes à deux battants ornés de branches de fleurs, les accompagnent; elles sont surmontées de trois trumeaux à encadrements sculptés où sont peintes d'autres scènes de chasse ou de mœurs orientales. Une cheminée, aujourd'hui disparue, tenait la place de la quatrième porte. Tout le lambris est peint en vert et est complété par des panneaux de fleurs de dimension plus restreinte. Le plafond, tout entouré d'arabesques d'un goût coquet, est divisé en quatre motifs principaux où l'on voit des oiseaux et des singes voltigeant parmi des fleurs qui viennent s'appuyer sur des cartouches supportant des coupes à large ouverture. On ne saurait attribuer une décoration aussi importante qu'à Christophe Huet ou à son imitateur Peyrotte. Il nous semble toutefois que l'exécution du plafond est trop légère pour être d'un autre artiste que Christophe Huet.

L'administration de la Banque de France occupe l'ancien hôtel construit par F. Mansard à l'entrée de la rue Neuve-des-Petits-Champs pour le duc de la Vrillière, et remanié au XVIIIe siècle par le comte de Toulouse, fils légitimé du roi Louis XIV, sur les dessins de Robert de Cotte. Les derniers travaux d'agrandissement de la Banque ont entraîné la transformation complète de cet édifice et l'on n'y retrouve de traces apparentes de son ancienne architecture que dans les consoles à guirlandes et dans les mascarons de la porte de style Louis XVI, donnant entrée dans la cour du gouverneur, qui rappellent le séjour qu'y a fait alors le duc de Penthièvre, et dans la trompe sur laquelle s'appuie l'extrémité de la grande galerie sur la rue Radziwill. Tout a été modernisé à l'intérieur, mais on a heureusement sauvegardé la galerie dont nous venons de parler et qui peut rivaliser avec celles de l'hôtel Lambert et du palais Mazarin. Cette longue salle, voûtée en berceau, a été décorée en 1645 par François Perrier de cinq grandes compositions et de deux autres plus petites, peintes sur plâtre, représentant le *Lever du soleil*, l'*Enlèvement de Proserpine*, *Jupiter et Sémelé*, *Junon et Éole*, *Neptune et Thétys*, *Castor et Pollux* et la *Lune*. Ces peintures ont été récemment transportées sur toile et restaurées par les frères Balze. Lorsque de Cotte fut chargé de remanier cette galerie, il en respecta la voûte, mais il fit exécuter la décoration complète des lambris par Antoine Vassé, qui y déploya son talent de sculpteur-ornemaniste,

dont il avait puisé les principes dans l'arsenal de Toulon. Les pilastres, les encadrements des tableaux qui remplisent les trumeaux situés devant les fenêtres, les corniches et tous les détails de ces boiseries sont des modèles achevés de l'art décoratif français auquel de Cotte a donné un éclat incomparable. Il faut reconnaître toutefois que la tonalité assourdie des peintures de Perrier, ainsi que la froideur classique des peintures des trumeaux dus, pour la plupart, à des maîtres italiens du XVIIe siècle [1], forment un véritable contraste avec le chef-d'œuvre de grâce que nous devons à Vassé. Nulle part n'apparaît mieux la distance qui sépare l'école du XVIIe siècle, embarrassée par la tradition italienne, de celle du XVIIIe siècle, toute originale et toute coquette. La Galerie Dorée a, du reste, été restaurée avec un soin scrupuleux ; on ne saurait lui reprocher que de trop mériter son nom, mais le temps se chargera de corriger cette exagération de richesse. Les appartements du Gouverneur conservent deux belles compositions de Boucher, naguère dans la chambre à coucher de la princesse de Lamballe, et la *Fête de Saint-Cloud*, grande peinture décorative de Fragonard.

LE QUARTIER DU LOUVRE

Nous avons rappelé les principales richesses artistiques qui décoraient l'ancienne maison aux Piliers, devenue plus tard notre palais municipal. Nous reprenons notre course concentrique par la place de Grève qui s'étendait moins loin que la place actuelle de l'Hôtel-de-Ville. On y voyait, avant la suppression de l'ancienne rue Mouton, une tourelle effilée de l'époque de la Renaissance, dans laquelle la marquise de Sévigné et les grandes dames du règne de Louis XIV ne craignaient pas de s'installer pour assister aux fêtes publiques et aux supplices des criminels en renom. Cette charmante construction publiée dans la *Statistique monumentale de Paris*, a été réservée lors des travaux d'agrandissement de la place et remontée dans une propriété particulière à l'est de Paris. Une autre tourelle moins importante existait à l'angle des rues du Coq-Saint-Jean et de la Tixeranderie.

Tout le cœur de la vieille ville a été modernisé pour faire place à des voies de communication plus larges et plus directes que les ruelles du moyen âge ; plusieurs plaques commémoratives rappellent

1. Ces peintures, qui avaient été enlevées à la Révolution et dispersées dans les Musées, ont été remplacées par des copies, lors de la restauration de la Galerie.

l'emplacement des anciens établissements englobés dans ces travaux. La tour isolée de Saint-Jacques-la-Boucherie a survécu à la ruine de l'église pour devenir le motif principal d'un square public. Les figures d'animaux qui surmontaient sa plate-forme et qui étaient dues à l'imagier Rault (1521), ont été transportées dans le jardin de l'hôtel de Cluny, après avoir été remplacées par des copies modernes. Dans l'intérieur de la tour on distingue encore des traces de fresques religieuses du XVIe siècle. Le Musée du Louvre possède actuellement un grand bas-relief de marbre représentant la *Mort de la Vierge*, que l'on croit provenir de l'église Saint-Jacques-la-Boucherie, sur l'affirmation d'Alexandre Lenoir, et qui est un bon ouvrage de l'un des artistes franco-italiens des premiers temps de la Renaissance.

La place du Châtelet, où se voyait autrefois le Grand-Châtelet, d'où ressortissait tout ce qui touchait à la police et à l'administration intérieure de la ville, est occupée par la fontaine du Palmier érigée en 1806 pour rappeler les campagnes d'Égypte et d'Italie, qui est surmontée d'une *Victoire* en métal doré modelée par Boizot.

Vis-à-vis le Grand-Châtelet, débouchait le Pont-au-Change bordé d'une double rangée de boutiques comme tous les anciens ponts de Paris. Le corps municipal y avait fait élever un monument en l'honneur des rois Louis XIII et Louis XIV. Les statues en bronze de ces deux monarques et celle d'Anne d'Autriche, par Simon Guillain, avec les trophées et les captifs entaillés dans la pierre qui les accompagnaient, font aujourd'hui partie des collections du Louvre. La décoration sculpturale des ponts avait plus d'importance aux yeux des architectes d'autrefois, qu'à ceux de nos ingénieurs. Les piles du vieux pont Notre-Dame avaient été ornées, par Fra Giocondo, de niches contenant des figures recueillies par Lenoir aux Petits-Augustins, et maintenant perdues, tandis que le Pont-Neuf montrait une double rangée de mascarons dans le style de Germain Pilon, dont une partie a été transportée au Musée de l'hôtel de Cluny, lors de l'abaissement des voûtes. Le cardinal de Richelieu avait fait ériger sur le terre-plein de ce pont un monument équestre en l'honneur de Henri IV. Jean Bologne, auquel il avait été commandé, n'en avait pu terminer que le cheval; son élève Pietro Tacca l'avait complété par la figure du roi. Aux angles du piédestal, se tenaient quatre esclaves modelés par Pierre Francheville et jetés en bronze par Bordoni, et sur les côtés se déroulaient cinq bas-reliefs représentant les victoires de Henri IV. Renversée pendant la Révolution, cette statue fut remplacée sous la Restauration par un nouveau groupe dû à Lemot. Plusieurs fragments

de la figure de Henri IV et du cheval subsistent dans le Musée du Louvre, qui possède également les esclaves de Francheville. D'après une information qui nous est donnée, la tête du roi retrouvée dans la Seine, appartiendrait aux héritiers du comte de Chambord.

L'une des maisons de la rue Bertin-Poirée (peut-être l'ancien hôtel d'Esprémenil, n° 92) possédait un salon orné de boiseries, qui ont été acquises par M. le baron Ferdinand de Rothschild. Nous avons vu chez M. Montvallat les photographies de ces panneaux dont les médaillons sont ornés de *Sujets d'enfants;* au-dessus des portes se trouvent des trumeaux où sont des *Jeux d'enfants* sculptés dans le plus beau style de l'époque de Louis XV.

Dans la maison (n° 54) de la rue des Bourdonnais qui porte pour enseigne : *A la Barbe d'Or*, et où demeurait en 1793 le marchand de galons Barbier, on a conservé un petit boudoir revêtu de délicates boiseries du même temps, dont les panneaux représentent les *Quatre Saisons*. MM. Calliat et Lance (*Encyclopédie d'architecture*, t. VI) ont publié un heurtoir à la tête de lion du temps de Louis XIV, tiré d'une maison de la même rue, et on voyait dans l'impasse des Bourdonnais une belle porte surmontée d'une imposte de style Louis XIV[1], qui en a été enlevée.

Les ducs de la Trémoille avaient fait édifier dans la rue des Bourdonnais une demeure contemporaine des hôtels de Cluny et de Sens, et qui était la plus élégante construction civile de la fin du xve siècle qui se fût conservée à Paris. Mais la façade ne se trouvait pas à l'alignement et malgré toutes les réclamations des artistes et des archéologues, la démolition en fut opérée de 1841 à 1842. Tout ce que put obtenir la Commission des Monuments historiques, fut la dépose provisoire des motifs les plus importants de la décoration dans la cour de l'école des Beaux-Arts, où ils attendent depuis un demi-siècle une destination définitive. La Société des Amis des Monuments parisiens a émis dernièrement le vœu qu'ils fussent remontés, soit dans les galeries du musée du Trocadéro, soit dans un autre établissement artistique. Nous espérons que ce mouvement ne restera pas sans résultat et que l'administration prendra la proposition en considération. Rien de plus affligeant que de voir les colonnettes et les sculptures de l'escalier de cette charmante maison, et les fragments de ses gâbles et de ses pinacles exposés aux injures du temps, alors qu'il serait si facile de les réappliquer contre une

1. V. Daly, *Motifs extérieurs*, t. II. *Louis XIV*, pl. 6.

muraille pour leur donner un abri[1]. Deux allèges de fenêtre sont restés dans la cour de la maison qui a remplacé ce manoir.

Une curieuse boutique du XVIIIe siècle, aujourd'hui divisée en deux parties, forme l'angle de la rue des Prouvaires et Saint-Honoré. Le marchand qui y habitait jadis avait pour enseigne : *A la Règle d'Or*. Un grand balcon de fer ciselé s'étend au-dessus des voussures de ce magasin qui porte la date : 1755. Plusieurs autres maisons de la rue Saint-Honoré ont gardé des balcons et des consoles du siècle dernier. La librairie Techener a occupé longtemps une maison de la rue de l'Arbre-Sec (n° 52), dont la façade présente un balcon et des fenêtres décorés de mascarons et d'encadrements de l'époque de la Régence. Presque en regard, on voit l'ancienne fontaine du Trahoir, reconstruite en 1776 sur les dessins de Soufflot, pour laquelle Boizot a sculpté une nymphe entourée de roseaux, ainsi que des stalactites et des attributs marins.

Bien qu'elle n'ait pas gagné à la régularisation de la place qui la met en parallèle avec la mairie du Ier arrondissement, l'église Saint-Germain-l'Auxerrois est un des monuments de l'ancien Paris que les archéologues visitent avec le plus d'intérêt. L'édifice actuel date du XVe siècle. C'est en 1435 que le maître maçon Jean Gaussel a construit le porche placé devant l'église, l'une des plus originales créations de notre architecture vers la fin du moyen âge. Au-dessus de cette galerie sont disposées deux salles intactes et entourées d'armoires à banquettes qui servaient à renfermer les archives et le trésor de la paroisse; on s'y trouve transporté à quatre siècles en arrière. La porte principale de l'église date du même temps, mais la majeure partie des sculptures de la voussure ont été refaites. L'intérieur a subi une rénovation presque complète en 1745 par Baccarit; les piliers ogivaux du sanctuaire furent alors cannelés pour les convertir en colonnes antiques; en même temps, on supprima un admirable jubé dessiné par Pierre Lescot et sculpté par Jean Goujon, dont les bas-reliefs principaux, l'*Ensevelissement du Christ* et les *Quatre Évangélistes* sont au Musée du Louvre. En 1831, l'église fut saccagée, à la suite d'une émeute populaire occasionnée par la célébration d'un service en l'honneur du duc de Berry; elle fut réparée, quelques années après, avec plus de luxe que de goût.

Malgré ces dévastations, il lui reste encore des pièces importantes de son ancien mobilier, notamment son buffet d'orgues, sa chaire et ses

1. V. Viollet le Duc, *Dictionnaire d'Architecture*, t. VI.

stalles qui datent du XVIIe siècle. Charles Lebrun a donné le dessin du banc d'œuvre en forme de dais reposant sur des colonnes, à rideaux soulevés par des anges, qui décore la nef. Le chœur est entouré par une grille de fer poli à chiffres et ornements de bronze doré, dû à Pierre Dumiez, qui est l'un des plus beaux travaux de serrurerie de la fin du règne de Louis XV. Nous citerons encore un confessional du XVIIe siècle; des têtes accolées de chérubins formant bénitier par Louis Lérambert; un grand retable en bois sculpté, du commence-



ŒIL-DE-BŒUF DE LA COUR DU LOUVRE, PAR JEAN GOUJON.

ment du XVIe siècle, provenant de Belgique, et un rétable en pierre peinte (XIVe siècle), acquis d'une église de la Champagne.

Plusieurs monuments funéraires y sont conservés. Deux statues et des bustes de Charles et de Tristan de Rostaing faisaient autrefois partie de la sépulture de cette famille dans l'église des Feuillants; celles des deux chanceliers d'Aligre par Laurent Magnier avaient été érigées primitivement à Saint-Germain-l'Auxerrois. De cette église proviennent également les admirables statues couchées de Nicolas Poncher et de sa femme Roberte Legendre, chefs-d'œuvre de la sculpture française au commencement du XVIe siècle, attribués à Michel Colombe, qui font partie des collections du Louvre.

La vitrerie ancienne de Saint-Germain l'Auxerrois, bien que barbarement traitée, repose les yeux fatigués des tons violents des verrières modernes peintes par Maréchal et par Thévenot. Tous les vitraux du chœur et de la nef ont disparu, il ne reste plus que les deux roses du transsept représentant la *Cour céleste* et la *Pentecôte*, les quatre fenêtres du croisillon septentrional et deux fenêtres du croisillon méridional, qui datent toutes du XVIe siècle.

L'élargissement de la rue des Prêtres-Saint-Germain-l'Auxerrois a entraîné la démolition de l'ancien presbytère à l'angle duquel était disposée une tourelle de la Renaissance, qui avait mérité d'être publiée par MM. Daly et Lenoir.

La construction du Louvre remonte à Philippe-Auguste, mais le roi Charles V en confia la réfection et l'agrandissement à son maître des œuvres Raymond du Temple. Une miniature du livre d'heures appartenant à Mgr le duc d'Aumale et gravée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, ainsi que le retable de la grand'chambre du Parlement au Palais de Justice et un tableau provenant de Saint-Germain des Prés qui fait partie du Musée du Louvre, reproduisent fidèlement l'aspect pittoresque de cette résidence à laquelle avaient travaillé les meilleurs artistes de la seconde moitié du XIVe siècle. Les fouilles pratiquées dans le sol de la cour en 1868, et les découvertes faites lors de l'établissement des caves sous les bâtiments actuels, ont permis de retrouver les substructions de l'édifice, dont une partie a pu être utilisée et est visible au public à certains jours. Le donjon de Philippe-Auguste et les salles de Charles V, paraissant trop étroits et trop tristes à François Ier, il résolut de créer un palais nouveau et il s'adressa à l'architecte Pierre Lescot. Celui-ci répondit à l'attente du monarque et il dessina l'œuvre la plus parfaite de la Renaissance française, mais il ne put l'achever et ses successeurs en détruisirent les admirables proportions, en leur donnant un développement exagéré. Depuis quatre siècles, chaque souverain a continué les travaux de François Ier qui n'ont été définitivement terminés que sous Napoléon Ier. La Renaissance avait également entrepris une longue galerie reliant le palais du Louvre à celui des Tuileries; cette construction, achevée par Henri IV, a entraîné l'établissement de vastes ailes intérieures que Napoléon III avait commencées et inaugurées, mais pendant qu'on bâtissait d'un côté, les architectes et les révolutions détruisaient de l'autre. M. Lefuel abattait la galerie de Ducerceau pour la réédifier sur un plan plus vaste et dans un style plus colossal. Il faisait des pavillons de Flore et de Marsan

d'énormes cubes de pierre surchargés d'ornements sans rapport entre eux, et il renouvelait la grande galerie donnant sur la rue de Rivoli, dans les mêmes proportions exagérées que celle du bord de l'eau. Cette entreprise dans laquelle ont été enfouis des millions et qui est restée inachevée, rompt de la façon la plus fâcheuse, la perspective d'ensemble de la place du Carrousel; de plus il sera impossible de jamais l'aménager, même d'une manière incommode, à aucun service public sans y dépenser d'autres sommes considérables. La Commune portait le dernier coup au spectacle unique que présentait la réunion de ces deux palais, en incendiant les Tuileries, dont l'emplacement béant est venu changer toutes les proportions de cet ensemble, en accusant brutalement les dissonances architecturales de notre époque avec celle de la Renaissance.

La façade du Louvre des Valois abonde en motifs décoratifs qui ont été bien souvent reproduits par la gravure et par la photographie. Pierre Lescot avait chargé les sculpteurs Jean Goujon, les frères L'Heureux, Martin le Fort, Pierre Nanyn, Étienne Carmoy, François du Han et Ponce Jacquio, d'exécuter les dessins qu'il avait composés pour ce palais. Les trois œils-de-bœuf du rez-de-chaussée du côté gauche de cette partie du palais sont entourés de bas-reliefs qui comptent parmi les chefs-d'œuvre de Jean Goujon; ils représentent : la *Victoire et la Renommée;* l'*Histoire et la Victoire;* la *Paix et la Navigation.* Deux autres œils-de-bœuf du même artiste sont disposés sur la façade septentrionale achevée sous Charles IX; ce sont des figures allégoriques qui semblent symboliser la *Guerre et le Commerce maritimes;* la *Victoire et l'Histoire.* L'attique qui surmonte la façade principale est surmonté de trois frontons à figures colossales, exécutés par Ponce, où l'on voit l'*Abondance* avec l'*Agriculture*, l'*Océan et deux Satyres; Deux génies de la Gloire accompagnés de Mars*, *de Minerve et de captifs enchaînés* et enfin le *Commerce auprès duquel se tiennent l'Astronomie*, *la Géométrie et des Génies étudiant.* Ponce avait sculpté pour l'aile de Charles IX deux autres frontons qui ont été supprimés quand on suréleva cette partie de la cour, par suite de la construction de la colonnade de Perrault. L'un de ces groupes est aujourd'hui encastré dans le mur du jardin de l'École des Beaux-Arts; deux figures, provenant du second fronton, sont disposées au-dessus des portes d'entrée des collections égyptienne et assyrienne, sous le guichet qui fait face à Saint-Germain-l'Auxerrois.

A. DE CHAMPEAUX.

(La suite prochainement.)

COURRIER

DE

L'ART ANTIQUE

(NEUVIÈME ARTICLE[1].)



Nous n'avons pas à nous occuper ici des plus belles œuvres grecques qui aient été publiées dans ces derniers temps, puisque la *Gazette* en a eu la primeur l'an dernier [2]. Ces merveilleux sarcophages de Sidon, qui soulèvent encore plus d'un problème archéologique, se sont imposés tout d'abord à l'admiration des artistes, mais les antiquaires n'ont pas marchandé la leur. Tout récemment encore, le professeur Carl Robert les a cités, à côté de l'*Hermès* de Praxitèle, comme la meilleure part de ce que la fin du siècle nous a rendu [3]. C'est un jugement qui trouvera, croyons-nous, peu de contradicteurs, même parmi les dévots les plus fervents de l'art archaïque, et le jour n'est pas loin où les ouvrages d'enseignement eux-mêmes feront aux nouveaux venus la place qu'ils méritent parmi les débris les plus précieux du passé.

Quelque plaisir, cependant, que l'on éprouve à contempler les produits d'un art arrivé à la pleine maturité, comme l'est celui du *Sarcophage d'Alexandre*, quelque instruction que l'on puisse dériver de l'étude de ses procédés et de ses principes, la curiosité se porte avec une secrète préférence vers les débuts, les tentatives audacieuses, les fruits déjà savoureux, bien qu'encore un peu durs, du génie qui devait s'épanouir au Ve et au IVe siècle. La publication

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXXIII, p. 413; t. XXXIV, p. 239; t. XXXV, p. 331; t. XXXVII, p. 60; 3e période, t. Ier, p. 57; t. III, p. 331; t. IV, p. 427; t. VI, p. 427.

2. Voir la *Gazette* du 1er février et du 1er septembre 1892.

3. C. Robert, *Die Nekyia des Polygnot*, Halle, 1892.

du premier volume de l'*Histoire de la Sculpture grecque* de M. Collignon [1], le seul ouvrage français, jusqu'à présent, où l'on trouve réunies des informations précises sur ce grand sujet, rendra familière à tous, il faut l'espérer, cette période de préparation dont les monuments, naguère encore très rares, se multiplient si rapidement dans les Musées. Le Louvre n'est pas resté en arrière, malgré l'habitude où l'on est de contester ou d'ignorer ses



TÊTE ARCHAÏQUE D'ATHÈNES.
(Musée du Louvre.)

progrès; nous n'en voulons pour preuve que le magnifique morceau de sculpture provenant d'Athènes que M. Collignon a récemment publié dans le *Bulletin de correspondance hellénique* [2]. Cette acquisition est d'autant plus opportune qu'elle vient nous dédommager, par un équivalent presque exact,

1. Paris, Didot, 1892. Cf. le compte-rendu que j'ai donné de ce bon livre dans la *Revue critique* du 9 janvier 1893.

2. *Bull. de corresp. hellén.*, 1892, p. 446, pl. V. Haut. $0^m,27$, depuis la cassure du cou jusqu'au sommet du crâne.

d'une perte irréparable, celle de la tête archaïque autrefois acquise à Athènes par Rayet[1]. A la vente de la collection de notre regretté ami, qui attachait à ce marbre une importance toute particulière, un malentendu en priva le Musée du Louvre : ce fut la collection Jacobsen qui l'obtint. Or, la tête que nous reproduisons est une des seules qui présentent une analogie très étroite avec celle dont nous venons de parler. Ce sont les mêmes yeux trop ouverts et à fleur de tête, les mêmes sourcils relevés, la même bouche large, aux lèvres sensuelles, la même saillie un peu brutale de la mâchoire. De la comparaison qu'il a instituée entre ces deux œuvres, M. Collignon est disposé à conclure que la tête du Louvre marque un progrès, car l'obliquité des yeux y est à peine sensible et le modelé des paupières n'offre plus aucune trace de sécheresse. Il existe d'ailleurs d'autres différences, dont une surtout est fort intéressante à noter. Tandis que les cheveux, dans la tête de Copenhague, se terminent sur le front par un bourrelet et s'étagent plus haut en mèches régulières, la tête du Louvre présente une coiffure assez bizarre. Au lieu du bourrelet, deux rangées de boucles symétriques; au lieu des mèches à direction verticale, une série de divisions horizontales, très sommairement indiquées, que cerne un bandeau. Sur la nuque, au delà du bandeau, de longues mèches tombantes aboutissent à des boucles arrondies, analogues à celles que l'on observe sur le front. Il y a là une disposition nouvelle, où l'on sent comme la lutte engagée entre les traditions de l'archaïsme et l'observation de la nature. Dans la fameuse statue d'Anténor[2], on voit, comme sur notre marbre, deux rangées de boucles superposées; c'est là sans doute une mode qui prévalait à la fin du VIe siècle et je ne pense pas qu'il faille seulement en chercher l'origine dans la technique des bronziers péloponésiens et éginétiques. Pendant toute la période des Pisistratides, jusqu'aux guerres médiques, les marbres comme les vases peints montrent que la coiffure était l'objet des soins les plus recherchés; les hommes n'étaient pas, à cet égard, moins coquets que les femmes; ainsi la chevelure de la tête d'athlète de la collection Rampin présente une complication vraiment extraordinaire[3]. Dans leur goût pour la symétrie, pour l'ornement, les sculpteurs ont bien pu exagérer ces caractères, mais il est certain qu'ils ne les ont pas inventés. Les épithètes homériques sont là pour nous prouver à quel point l'abondance et la belle disposition de la chevelure étaient appréciées aux premiers temps de l'hellénisme. On y reviendra, mais pour les femmes seulement, à l'époque impériale, après une longue période de simplicité. Comme l'a fait observer M. Collignon, le travail du marbre à la virole, donnant l'idée de mèches qui s'enroulent, ne disparaît pas subitement avec l'archaïsme; on le retrouve encore plus tard, par exemple dans deux têtes

1. Voir Rayet, *Études d'archéologie*, pl. I; Collignon, *Histoire de la Sculpture*, p. 361, fig. 183.

2. *Gazette des Beaux-Arts*, 1891, II, p. 429.

3. Collignon, *Histoire de la Sculpture*, p. 360, fig. 182.

d'Halicarnasse et de Priène, l'une et l'autre du IVe siècle, qui sont conservées au Musée Britannique [1].



TÊTE DE DÉESSE DÉCOUVERTE PRÈS D'ARGOS.

(École de Polyclète.)

De l'époque de la glorieuse floraison du génie grec, qui est celle de Phidias et de Polyclète, nous possédons depuis peu, grâce à l'École améri-

1. Murray, *History of greek Sculpture*, pl. 27.

caine d'Athènes, quelques œuvres d'un grand prix, fruit des fouilles entreprises par elle entre Argos et Mycènes, sur l'emplacement du fameux temple d'Héra argienne [1].

« Le temple de Héra, dit Pausanias [2], est à quinze stades (un peu moins de 3 kilomètres) de Mycènes, sur la gauche... Le ruisseau Astérion coule à ses pieds et se jette dans un gouffre où il disparaît... Eupolemos d'Argos a été, dit-on, l'architecte de cet édifice. Les sculptures au-dessus des colonnes [3] représentent d'un côté la naissance de Zeus et le combat des dieux et des géants; de l'autre, la guerre de Troie et la prise de cette ville. Devant l'entrée du temple sont des statues de femmes jadis prêtresses d'Héra [4] et celles de quelques héros, parmi lesquels est Oreste... On voit dans le vestibule du temple les statues des Charites, ouvrages très anciens; à droite, le lit d'Héra et le bouclier que Ménélas enleva à Euphorbe devant Troie. Héra est assise sur un trône; sa statue, d'une très grande proportion, en or et en ivoire, a été faite par Polyclète... Au-dessus de ce temple (sur une terrasse plus élevée) sont les fondements du premier et ce qu'en épargna l'incendie allumé par l'imprudence de Chryséis, prêtresse d'Héra, qui se laissa surprendre par le sommeil, tandis qu'une lampe brûlait devant les guirlandes. Elle s'enfuit à Tégée et se mit sous la protection d'Athéna Aléa. Quelque grand que fut ce malheur, les Argiens n'abattirent pas la statue de Chryséis et on la voit encore devant le temple qui a brûlé. »

L'incendie de l'ancien temple, dont Vitruve attribue la fondation à Doros, eut lieu en 423. Construit en contre-bas du premier, le nouveau temple était d'ordre dorique; la matière était un tuf calcaire revêtu de stuc, mais le toit et les sculptures décoratives étaient en marbre de Paros. On savait cela depuis l'automne de 1854, époque où feu Rangabé pratiqua quelques sondages sur cet emplacement, qui avait été identifié, en 1831, par le général Gordon, commandant des troupes grecques dans le Péloponèse [5]. Les fouilles de l'École américaine, conduites avec des ressources considérables, ont eu lieu en 1892. Elles ont donné des résultats importants non seulement pour l'histoire de l'art classique, mais pour celle de l'art et de l'industrie antérieurs au ve siècle. Les restes du vieux temple, signalés par Pausanias, ont été rendus à la lumière et on a eu le bonheur de mettre la main sur une épaisse couche d'ex-voto, remontant à une haute antiquité, qui, autrefois

1. Ch. Waldstein, *Excavations of the American School of Athens at the Heraion of Argos*, New-York, Boston et Londres, 1892.

2. Pausanias, II, 17.

3. S'agit-il des métopes, des frontons ou de tout l'ensemble? Pausanias s'exprime souvent avec une grande négligence.

4. C'est là un des passages que l'on peut invoquer à l'appui de l'hypothèse suivant laquelle les figures de femmes découvertes sur l'Acropole d'Athènes représenteraient des prêtresses d'Athéna, et non la déesse elle-même.

5. Mure, *Travels*, t. II, p. 178.

conservés dans cet édifice, avaient été plus tard enfouis sans ordre pour faire place à de nouvelles offrandes. Ces objets, terres cuites, vases, ivoires, bronzes, feuilles d'or ornées de rosaces et d'autres motifs, petits monuments égyptiens, feront la matière d'une publication spéciale ; dès maintenant, grâce au spécimen qu'on nous en a donné, nous apprécions l'intérêt qu'ils présentent pour la connaissance de l'industrie grecque, aux époques lointaines où les types plastiques étaient encore en voie de formation. Entre ces terres cuites primitives et les plus anciens spécimens de Tanagre, de Rhodes, de Chypre, il existe des relations multiples sur lesquelles nous aurons



TÊTES DES MÉTOPES DU TEMPLE D'HÉRA, PRÈS D'ARGOS.

l'occasion de revenir. Ce qui doit nous occuper aujourd'hui, ce sont les magnifiques fragments de sculpture exhumés autour des ruines du second temple, sculptures qui appartiennent sans conteste à la fin du ve siècle, puisqu'elles ont fait partie de la décoration d'un édifice reconstruit aux environs de l'an 420.

La tête de femme que nous avons fait reproduire est le plus beau morceau qu'aient donné les fouilles [1]. Bien que le caractère en soit plutôt celui d'une jeune épousée que d'une matrone, rien n'empêche d'y reconnaître Héra, que l'on représentait dans l'art, comme dans la légende, sous l'un et l'autre aspect. Toutefois, il peut subsister des doutes à cet égard et nous n'adoptons qu'à titre provisoire la désignation proposée par l'éditeur améri-

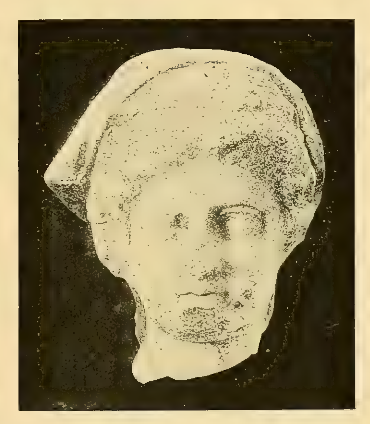
1. Hauteur (du menton au sommet du crâne) : 0^{m},223.

cain. Il faudrait avoir du temps à perdre, ou le goût d'enfoncer les portes ouvertes, pour démontrer que ce marbre d'un caractère encore sévère, d'une admirable pureté de lignes, est bien une œuvre authentique de la plus belle période de l'art grec. Ce qui reste douteux, c'est qu'il ait fait partie du fronton occidental du temple et d'un groupe figurant la naissance de Zeus. D'autre part, Polyclète étant l'auteur de la statue chryséléphantine de l'*Heraeum*, exécutée, suivant Pline, vers 420, comme Phidias avait sculpté celle du Parthénon, il est très raisonnable de penser que le maître argien a dirigé les sculpteurs chargés de la décoration du temple, comme le maître athénien présidait aux travaux du Parthénon. Et, en vérité, quand même cette tête nous serait arrivée sans certificat de provenance, nous connaissons aujourd'hui assez exactement l'histoire de l'art grec pour que les bons juges l'eussent attribuée, d'un commun accord, à l'école et à l'époque de Polyclète. L'analogie qu'elle présente avec le fameux buste de Naples, dit Héra Farnèse, qui est considéré depuis longtemps comme inspiré d'un type de Polyclète, aurait suffi pour lever les doutes. Mais — c'est ici qu'apparaît la haute importance de la trouvaille américaine — nous ne possédions encore, parmi les marbres dérivant de cet artiste, que des œuvres sculptées longtemps après lui, le Doryphore de Naples, le Diadumène du Musée Britannique, les Amazones de Berlin et de Rome. Désormais, nous pouvons étudier le style du maître lui-même dans une œuvre qu'il a probablement vu exécuter, qui est sortie directement sinon de son atelier, du moins de son école ; Polyclète devient visible pour nous à la même distance, si l'on peut dire, que Phidias. Les anciens se sont plus à juxtaposer les noms de ces deux artistes ; déjà Platon, dans le *Protagoras*, cite Polyclète et Phidias comme des sculpteurs également illustres ; à l'époque romaine, Polyclète avait des admirateurs qui le jugeaient même supérieur à son rival. Ils ont loué chez lui, en termes qu'on voudrait plus clairs, quelque chose de carré et de robuste, la science profonde des proportions unie à celle du rythme, c'est-à-dire le sentiment de la forme et celui du mouvement. Mais une œuvre, même d'école, est plus instructive que tous les éloges, qui se tiennent souvent dans les généralités de l'esthétique. Ce qui nous frappe le plus dans la tête d'Argos, c'est la simplicité et la sûreté de l'exécution, c'est la sérénité un peu sévère, dédaignant toute coquetterie et toute recherche de grâce, que l'on retrouve au même degré, mais peut-être avec un peu de sécheresse due au copiste, dans le buste d'Héra Farnèse au Musée de Naples.

Phidias passait pour s'être formé à la même école que Polyclète, celle de l'argien Hagélaïdas. Quelques différences qu'aient laissé paraître leurs grands ouvrages, sur lesquels nous sommes très imparfaitement renseignés, leur communauté d'éducation, vraie ou supposée, atteste qu'il devait exister, aux yeux des anciens eux-mêmes, une grande conformité entre leurs styles. Cette conformité se retrouve dans les œuvres qu'ils ont l'un et l'autre inspirées. Nous pouvons en donner la preuve en reproduisant, d'une part, deux

belles têtes provenant comme la précédente de l'*Heraeum* (peut-être un Grec et une Amazone) et, de l'autre, deux têtes moins bien conservées, mais infiniment précieuses par leur provenance, que l'on a trouvées récemment à Rhamnus, dans les environs d'Athènes [1]. Ces dernières appartiennent certainement à l'école de Phidias. Elles ont été découvertes par M. Staïs dans les ruines du temple de Rhamnus où était placée la célèbre statue de Némésis, œuvre d'un des élèves favoris de Phidias, Agoracrite de Paros. Quelques-uns l'attribuaient à Phidias lui-même, ajoutant — ce qui est un conte ridicule — qu'il l'avait taillée dans un bloc de marbre apporté par les





TÊTES PAR AGORACRITE, DÉCOUVERTES A RHAMNUS.

Perses en 490 pour dresser un trophée de leur victoire. Pausanias a décrit [2] les bas-reliefs sculptés sur la base de cette statue et qui représentaient Léda, nourrice d'Hélène, conduisant Hélène à Némésis, sa mère, à côté de divers héros. Ce sont ces sculptures dont on a retrouvé des morceaux en 1890 ; les têtes sont très petites, n'ayant guère plus de $0^{m},10$ de haut, mais on y reconnaît, malgré leur dégradation, la main d'un artiste de grande valeur. Rappelons, en passant, que Leake, écrivant au commencement du siècle son ouvrage sur les dèmes de l'Attique, rapportait qu'on avait trouvé à Rhamnus des fragments de reliefs appartenant à la base d'une statue ; malheureusement, ces morceaux ont sans doute été emportés par quelques

1. Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική, 1891, pl. 8.
2. Pausanias, I, 33.

touristes et sont actuellement cachés, sans état civil, au fond de quelque collection anglaise ou autre. Maintenant que les archéologues grecs ont découvert à leur tour quatre têtes humaines, une tête de cheval et six fragments de torses provenant du même monument, il serait bien utile que les possesseurs de petits marbres grecs interrogeassent attentivement leurs vitrines : la reconstitution des bas-reliefs d'Agoracrite, sculptés sous l'inspiration directe de Phidias, serait assurément une bonne fortune pour l'archéologie.

Comme on s'en convaincra au premier coup d'œil, il existe une très grande analogie entre les têtes de Rhamnus et celles d'Argos ; cette analogie est surtout sensible dans le modelé des yeux et de la bouche. Il y a là un type qui paraît avoir été en faveur pendant le dernier quart du ve siècle et dont il y a plus d'un exemple parmi les sculptures du Parthénon [1]. Comme il se retrouve sur le sarcophage de Sidon dit *Sarcophage lycien*, on peut tenir pour certain que ce chef-d'œuvre appartient à la même époque et non pas, comme on l'a prétendu de divers côtés, au IVe siècle. Les œuvres datées et les œuvres signées sont parfois des fragments bien modestes ou bien frustes, mais ce sont des points de repère auxquels il faut toujours revenir quand on veut attribuer à une époque ou à une école la masse des sculptures anonymes qui remplissent nos Musées.

Nous sortons de l'école, mais non de la tradition de Phidias, en appelant l'attention sur la tête d'une statuette d'Esculape découverte en 1886 à Épidaure, dans un édifice déblayé au nord de l'Asclépieion [2]. M. Wolters, qui l'a publiée, l'a rapprochée très justement d'une tête depuis longtemps célèbre, le buste trouvé à Milo, qui, de la collection Blacas, a passé au Musée Britannique. Plus d'une fois, déjà, nous avons soutenu avec M. Brunn, contre l'autorité de MM. Overbeck, Collignon et d'autres, que le dieu de Milo était Esculape : la preuve en paraît faite aujourd'hui d'une manière définitive. Évidemment, nous avons là deux répliques très inégales d'une même œuvre, qui doit avoir été sculptée au IVe siècle, mais plutôt dans la seconde moitié que dans la première. A qui se rapporte l'original, dont le marbre de Milo, si admirable à tous égards, pourrait fort bien être un fragment ? Un archéologue algébriste dirait, en le désignant par X, que l'Esculape de Milo est à X comme le Jupiter d'Otricoli à celui de Phidias. C'est un adoucissement, une transposition dans un mode sentimental d'un type du ve siècle, et ce type peut bien avoir été créé par Alcamène, l'élève de Phidias, auteur d'une statue d'Esculape à Mantinée. La transformation de ce modèle n'a sans doute pas été l'œuvre d'un seul artiste, comme nous sommes trop souvent disposés à le croire, perdant de vue cette continuité de la tradition qui est un des caractères essentiels de l'art antique. Cependant, on peut faire remarquer que ce type

1. Voir, par exemple, Collignon, *Phidias*, p. 79.
2. *Athenische Mittheilungen*, 1892, pl. III.

adouci paraît quelquefois dans les terres cuites dorées de Smyrne, qui dérivent, sinon à titre exclusif, du moins en majeure partie, de l'école de Lysippe



TÊTE PAR AGORACRITE, DÉCOUVERTE A RHAMNUS.

et de ses contemporains. Un des motifs que l'on rencontre le plus souvent parmi ces intéressants débris, qu'on est loin encore d'apprécier à leur valeur,



BUSTES D'ESCULAPE, DÉCOUVERTS A ÉPIDAURE ET A MILO.

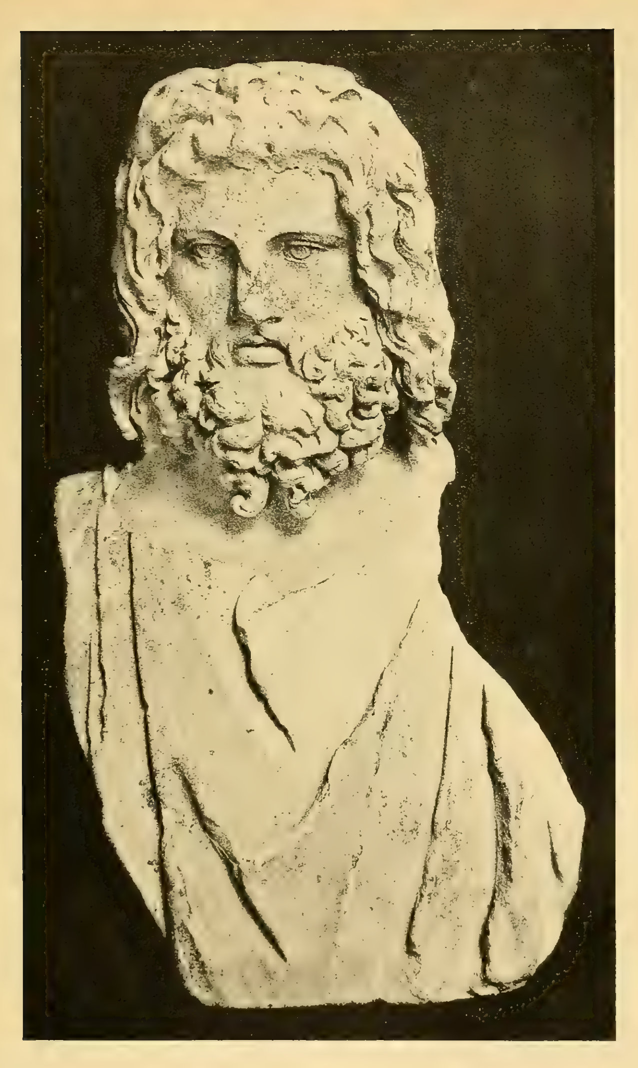
est l'image de Jupiter Sérapis ; or, nous savons que ce type est dû à Bryaxis, artiste athénien qui travaillait avec Scopas, Timothée et Léocharès au mau-

solée d'Halicarnasse vers 348 et qui fit en bronze, vers l'an 312, le portrait de Séleucus Ier. C'est donc un contemporain de Lysippe, mais qui paraît s'être volontiers inspiré de Phidias, puisqu'une œuvre de sa main, à Patara en Lycie, était attribuée aussi au maître athénien [1]. Or, les anciens ont mentionné parmi les ouvrages de Bryaxis deux images d'Esculape, l'une groupée avec Hygie, l'autre isolée. Il y a donc quelque apparence — il faut bien ici se contenter d'apparences! — que Bryaxis eut une certaine part, au IVe siècle, dans la fixation du nouvel idéal plastique d'Esculape. Mais on trouverait encore quelques bons arguments à faire valoir à l'honneur de Scopas ou de Léocharès, sans parler de Praxitèle, auquel M. Wolters a songé. L'archéologie de l'art aspire à devenir une science : elle y aspire d'autant plus ardemment que, pour en arriver là, il lui reste encore bien du chemin à parcourir !

Il y a déjà deux ans que l'on a découvert à Athènes des bas-reliefs originaux de Bryaxis ; par une singulière négligence, on a jusqu'à présent omis de les publier. Nous y reviendrons aussitôt que l'on en aura fait connaître des photographies. Mais nous ne quitterons pas Bryaxis sans signaler, puisque l'occasion s'en présente, un buste encore inédit de Jupiter Sérapis, qui compte parmi les plus excellentes images que nous ayons de ce dieu [2]. J'en dois la communication à l'obligeance du possesseur, M. Léopold Goldschmidt, amateur parisien dont la belle collection de tableaux n'est pas la seule richesse en matière d'art. Il l'a acquis il y a deux ans à Rome, où on lui a dit que ce marbre avait été retiré du Tibre, renseignement que paraît confirmer la corrosion de quelques parties de la surface. Les bustes de Sérapis, souvent en marbre noir, sont fort nombreux dans les collections et les listes qu'en ont données en dernier lieu MM. Overbeck et Lafaye comporteraient déjà bien des additions ; mais ce sont, en général, des œuvres un peu sèches et dures, comme la tête colossale, provenant de Carthage, qui est entrée récemment au Louvre par un don du commandant Marchand. Aucune trace de ces défauts ne se constate dans le buste que nous publions. Ce mélange singulier de douceur et de gravité, de sérénité et de tristesse, qui caractérise le type de Sérapis, dérivé lointain, et pour ainsi dire romantique de celui du Jupiter de Phidias, a rarement été exprimé avec plus de largeur dans la facture et de sincérité dans le sentiment. C'est une pièce de choix qui ne déparerait aucun Musée.

L'extrême ressemblance que présentent entre eux les bustes de Sérapis a fait conclure de bonne heure à l'influence d'un original commun. Or, Clément d'Alexandrie, dans un passage rempli, du reste, d'absurdités, nous apprend qu'il y avait à Alexandrie une statue célèbre de Jupiter Sérapis ou d'Hadès (Pluton), qui avait été offerte par une ville grecque, probablement Sinope, à l'un des Ptolémées, en reconnaissance du secours en blé qu'elle en avait

1. Overbeck, *Schriftquellen*, n° 1317.
2. Hauteur de la tête : 0m,27.



BUSTE DE JUPITER SÉRAPIS.

(Collection de M. Léopold Goldschmidt, à Paris.)

reçu pendant une famine. Cette statue, recouverte d'une sorte d'émail noir, où entraient, disait-on, l'or, l'argent, le bronze, le plomb, l'étain et toutes sortes de pierres précieuses, était l'œuvre de Bryaxis. Comme c'est la plus ancienne image de ce dieu dont un texte antique nous révèle la célébrité, et que toutes les images de Sérapis concordent entre elles, il est naturel de rapporter à Bryaxis l'invention d'un type qui répond d'ailleurs parfaitement au caractère du sentiment religieux vers la fin du IVe siècle avant notre ère.

Une silhouette du Sérapis de Bryaxis, placé dans un temple, figure sur plusieurs monnaies d'Alexandrie, où l'on trouve aussi un type du dieu debout, en souvenir de quelque œuvre d'art dont les textes ne font pas mention. Sur d'autres monnaies très nombreuses de la même ville, on voit seulement le buste du dieu, rarement de face, souvent de profil, toujours reconnaissable au *modius* ou *calathus* qui le couronne et qui, rappelant la forme d'un boisseau, symbolise l'abondance des récoltes, l'inépuisable richesse du monde souterrain [1]. La constance des types monétaires n'est pas moins remarquable que la ressemblance des statues et confirme l'hypothèse émise sur l'influence du chef-d'œuvre de Bryaxis.

Un fait très curieux, c'est que Sérapis ou Sarapis n'a d'égyptien que le nom : tous ses attributs sont ceux de l'Hadès grec, auquel il a même emprunté Cerbère. Le nom paraît être une forme hellénisée d'*Hesar Hapi*, mot composé des noms d'Osiris et d'Apis et appliqué à une divinité qui était la « forme osirienne », c'est-à-dire défunte et divinisée, du taureau sacré Apis [2]. On se trouve donc en présence d'un culte officiel, introduit par un roi grec en Égypte à la fin du IVe siècle, dans une intention évidente de rapprochement entre les habitants du pays et ses nouveaux maîtres. Comme le *fiat lux* d'un Ptolémée ne suffisait pas, on entoura l'image nouvelle de légendes populaires destinées à en rehausser le crédit; nous en avons l'écho dans le passage cité de Clément. Les uns disaient que cette statue n'était pas faite de main d'homme, comme les images du Christ et de la Vierge que montraient les Byzantins ; d'autres affirmaient qu'elle avait été commandée à Bryaxis par le roi d'Égypte Sésostris (!), qui avait fait prisonnier le sculpteur lors de ses expéditions guerrières en pays grec, et qu'elle représentait Osiris, ancêtre du conquérant égyptien. Le seul fait d'avoir rapporté une tradition pareille atteste l'ignorance prodigieuse de Clément en ce qui concerne l'histoire de l'art et l'on frémit à la pensée que bien des renseignements qui courent les manuels remontent à des auteurs encore moins estimables que celui-là. Raison de plus pour faire passer toujours, dans nos études, le témoignage direct des monuments avant celui des textes !

Ce serait un travail séduisant, pour un amateur ayant des loisirs, de

1. Voir R. St. Poole, *Catalogue of the coins of Alexandria and the nomes*, Londres, 1892, avec planches.

2. Poole, *op. laud.*, p. LX.

réunir en volumes de belles héliogravures d'après les têtes les plus caractéristiques que l'art grec et l'art romain nous ont léguées. On en a déjà vu, dans cet article, d'assez nombreux et d'assez beaux spécimens, mais nous ne résistons pas au plaisir d'en reproduire un de plus, le buste du poète Anacréon qui appartient depuis peu au Musée de Berlin [1]. La découverte faite en 1884, à Rome, d'un buste d'Anacréon pourvu d'une épigraphe, a



BUSTE D'ANACRÉON.
(Musée de Berlin.)

permis d'identifier avec certitude, dans les Musées, cinq portraits de l'aimable citoyen de Téos, qui mourut presque octogénaire, peu de temps après la bataille de Salamine, objet de l'admiration de tous les Grecs. Tandis que les Téïens frappaient des monnaies à son effigie, Athènes lui élevait une statue sur l'Acropole, à côté de celles de Xanthippe, le père de Périclès, et de Périclès lui-même [2]. Comme il est question, dans les auteurs, d'une statue

1. *Jahrb. des Instit.*, 1892, pl. 3.
2. Pausanias, I, 25.

célèbre de Périclès par Crésilas, un des meilleurs sculpteurs de la génération de Phidias, M. Brunn a déjà supposé que l'image d'Anacréon était due au même artiste et M. Kekulé n'hésite pas à croire que la statue de l'Acropole, œuvre de Crésilas, est l'original de nos portraits d'Anacréon. Je suis loin, pour ma part, de me ranger à cette opinion, Crésilas nous est assez bien connu, du moins comme portraitiste, par l'excellent buste de Périclès que l'on conserve au Musée Britannique et je ne trouve pas que le style de cette sculpture, où l'archaïsme reste sensible sous le ciseau du copiste, présente une analogie même superficielle avec l'Anacréon de Berlin. Il ne faut jamais perdre de vue que les statues célèbres, connues seulement par les auteurs, sont des échappées au naufrage de la littérature antique et qu'il devait y avoir, ailleurs qu'à Athènes, bien des portraits renommés d'Anacréon. C'est plutôt dans la tradition d'Alcamène et de Praxitèle que je chercherais l'original du buste de Berlin. Mais il est bien difficile de se former une opinion, en pareille matière, lorsqu'on doit consulter, dans des ouvrages différents, des reproductions diversement fidèles de têtes isolées. Je voudrais que l'amateur dont je parlais tout à l'heure se rencontrât chez nous : si l'idée d'un recueil de têtes antiques pouvait lui sourire, je serais trop heureux de lui en faciliter l'exécution.

Un frappant exemple des services qu'un amateur de goût peut rendre à l'archéologie a récemment été donné par M. Boutroue. Voici le fait. On connaissait depuis longtemps, quoique fort mal, deux bas-reliefs appartenant au duc de Loulé, à Lisbonne; M. Yriarte en avait donné ici même des croquis rapides [1]; il en existait, par exemple au Trocadéro, des moulages défectueux et, dans le commerce, des réductions Barbedienne également très insuffisantes. La tradition les faisait découvrir, au siècle dernier, tantôt à Pompéi, tantôt à Herculanum, mais aucun contemporain n'ayant relaté cette découverte, des doutes sur l'authenticité des deux bas-reliefs avaient pris, depuis plusieurs années, quelque consistance. M. Kekulé, une haute autorité en archéologie, n'avait pas hésité à les déclarer faux, à signaler même le bas-relief antique dont le faussaire s'était inspiré. Comme ces œuvres appartiennent à la série *néo-attique*, c'est-à-dire à la classe des imitations, faites dans l'antiquité même, d'œuvres élégantes et fines du IVe ou du Ve siècle, la question d'authenticité ne pouvait être tranchée que par une étude directe des originaux. M. Boutroue, chargé d'une mission gratuite au Portugal, eut l'occasion de les regarder de près et put rapporter à M. Homolle deux magnifiques photographies que lui avait offertes le duc de Loulé. Grâce à ces documents et aux impressions très nettes de M. Boutroue [2], M. Homolle a pu tirer la chose au clair. Il a rappelé l'existence de deux répliques partielles de ces reliefs, l'une à

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1882, I, p. 556.

2. Voir la communication de M. Boutroue à la Société des Antiquaires, *Bulletin*, 1891, p. 193, 196.

Londres, provenant de la collection Pourtalès, l'autre à Rome, trouvée en 1875 sur l'Esquilin. Ce ne sont pas des répliques par à peu près, mais des copies presque mécaniques, des fac-similés. Il faut donc que les bas-reliefs du duc de Loulé soient bien antiques, et, de plus, qu'ils remontent à un original célèbre. Mais cet original lui-même était une œuvre d'éclectisme, une sorte de compilation de motifs attiques, comme il s'en produisit un grand nombre vers le IIe siècle avant l'ère chrétienne, lorsque les facultés créatrices des artistes grecs commencèrent à s'épuiser et que le goût du *déjà vu* se substitua à celui des nouveautés. Voilà donc une question vidée et, par surcroît, l'archéologie dotée de reproductions excellentes d'après des



QUADRIGE.

(Bas-relief de la collection du duc de Loulé, à Lisbonne.)

œuvres jusqu'à présent mal connues. Il est sans doute très utile de fouiller le sol pour en faire sortir des marbres enfouis, mais cela n'est pas à la portée de tout le monde et l'on y risque la fièvre. Avec un bon appareil photographique et une provision de magnésium, on peut, sans aller bien loin ni coucher sur la dure, faire encore beaucoup de découvertes dans les Musées, ou les rendre possibles, par la mise en circulation, si l'on peut dire, d'un capital archéologique dormant.

Je me reprocherais de terminer ce *Courrier* sans signaler la publication du second volume d'un magnifique ouvrage, dû à un amateur autrichien comme il faudrait qu'il y en eût beaucoup, M. le comte Charles Lanckoronski. *Les Villes de la Pamphylie et de la Pisidie*[1] ne sont pas seulement une œuvre d'archéologie militante, une réunion de matériaux inédits que l'auteur est

1. Édition française, Paris, Firmin-Didot, 1890 et 1893.

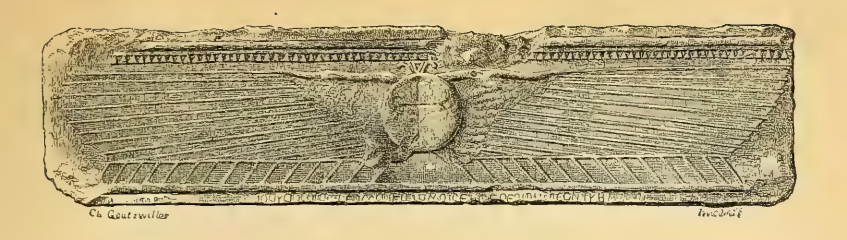
allé chercher bien loin, au prix de grandes fatigues et de frais considérables : c'est une des monographies les plus importantes qui existent encore pour l'histoire de l'architecture antique. Les relevés et les restitutions de monuments, dus à M. Niemann, témoignent d'un savoir et d'un goût auxquels on voudrait rendre moins brièvement hommage. Enfin, l'exécution matérielle de l'ensemble est tellement voisine de la perfection, le choix du format in-4°, au lieu du monstrueux in-folio, est si digne d'éloges, que l'on pourra désormais proposer cette admirable publication d'un amateur comme un modèle aux entreprises analogues des gouvernements.

SALOMON REINACH.



Le Rédacteur en chef gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET Cie.



LE

NOUVEAU SCRIBE DU MUSÉE DE GIZEH



Les fouilles entreprises par M. de Morgan dans la partie septentrionale de la mécropole de Saqqarah ont récemment mis au jour un mastaba en belle pierre blanche, proche le tombeau de Sabou, un peu à l'est de l'ancienne maison Mariette. On n'y a trouvé ni façade architecturale ni chapelles accessibles aux vivants, mais un long couloir étroit qui s'enfonce dans la maçonnerie du Nord au Sud, avec 5° de déviation vers l'Est. Les murs en avaient été parés et lissés pour recevoir la décoration ordinaire, mais, quand le maçon eut achevé son œuvre, le sculpteur n'eut point sans doute le temps de commencer la sienne : on n'aperçoit nulle part aucune de ces esquisses à la pointe ou au pinceau qu'on est accoutumé à rencontrer dans les tombes inachevées de toutes les époques. Deux grandes stèles, ou, si l'on veut, deux niches en forme de porte, avaient été ménagées dans la paroi de droite, et une statue se dressait devant chacune d'elles, à la place même où les manœuvres égyptiens l'avaient posée le jour des funérailles. La première représente un homme assis sur un escabeau plein, le pagne aux reins et, sur la tête, une perruque à rangs de petites boucles

étagées. Le buste et les jambes sont nus, les avant-bras et les mains s'appliquent sur les genoux, la main droite fermée et le pouce saillant, la gauche à plat et le bout des doigts dépassant l'ourlet du pagne. L'ensemble est d'un style un peu mou, autant que la photographie permet d'en juger ; pourtant le détail du genou, la structure de la jambe et du pied sont rendus avec soin, la poitrine et le dos s'enlèvent d'un modelé assez juste, la tête, alourdie par la coiffure, s'emmanche à l'épaule d'un mouvement facile et sans gaucherie. Le visage n'a pas grand relief, et l'expression en est moutonnière, mais la bouche sourit, et les yeux rapportés de quartz et de cristal ont un regard d'une douceur extraordinaire. C'est, somme toute, un fort bon morceau d'imagerie égyptienne, et qui tiendrait sa place dans n'importe quel musée.

Le nouveau scribe était accroupi devant la seconde stèle. Il mesure 0m,51 de haut, à peu près la taille de son confrère que nous possédons au Louvre, et il lui ressemble assez pour qu'on puisse les décrire tous deux presque dans les mêmes termes. Les jambes repliées sous eux et tendues à plat contre le sol, dans une de ces postures familières aux Orientaux, mais presque impossible à garder pour un Européen, le buste droit et d'aplomb sur les hanches, la tête levée, la main armée du calame et bien en place sur la feuille de papyrus étalée, ils attendent encore l'un et l'autre, à six mille ans de distance, que le maître veuille reprendre la dictée interrompue. Le mouvement et l'attitude professionnels sont saisis avec une vérité qui ne laisse rien à désirer : ce n'est pas seulement un scribe que nous avons devant nous, c'est le scribe tel que les Égyptiens le connaissaient dès le début de leur histoire. L'habileté avec laquelle les traits généraux qui appartenaient à chaque classe de la société ont été démêlés et coordonnés par les sculpteurs compte pour beaucoup dans l'impression de monotonie que leurs œuvres produisent sur les modernes. Cette impression s'atténue et s'efface presque, dès qu'on y regarde d'un peu près et qu'on voit de quel soin ils ont su noter et traduire toutes les particularités de forme et d'allure qui composent leur physionomie propre à chacun des individus qui vivent dans un même milieu social ou exercent une même profession. Nos deux scribes ne croisent pas les jambes de façon identique, mais celui du Louvre passe la droite en avant, celui de Gizeh la gauche. Ce n'est point choix raisonné, et au début les enfants s'accroupissent comme cela vient, sans préférer une jambe à l'autre ; mais l'habitude vient bientôt qui les immobilise dans l'attitude une fois prise, et l'on

voit aujourd'hui encore en Orient des gens qui sont ou gauchers ou droitiers de jambe, peu qui soient gauchers et droitiers indifférem-ment. Le scribe du Louvre couche la main en tenant le calame, celui de Gizeh la tient haute. Le scribe du Louvre redresse le buste et se lève sur les hanches, celui de Gizeh se tasse et arrondit légère-ment le dos. C'est bien là une particularité de la personne et non une question d'âge, car un coup d'œil jeté sur les deux statues montre que le scribe de Gizeh est plus jeune que celui du Louvre. Il a le corps plein et bien en chair, mais ferme et sans rides : celui du Louvre a des plis et la poitrine flasque. Le premier n'a pas dépassé la trentaine, tandis que le second compte certainement plus de quarante ans. Qui voudra pousser la comparaison point à point, reconnaîtra l'habileté raffinée dont les deux vieux tailleurs de pierre ont fait preuve en copiant leurs modèles. C'est la vie prise sur le fait.

Aucune des deux statues ne porte un mot d'inscription qui nous apprenne le nom et les qualités de notre personnage. Ce ne devait pas être le premier venu : un tombeau de grande taille supposait toujours une fortune considérable, ou une haute position dans la hiérarchie administrative qui suppléait à la médiocrité de la fortune. Il arrivait aussi que Pharaon, voulant récompenser les services rendus par quelqu'un de son entourage, lui accordait une statue, une stèle, une tombe entière que les architectes royaux construisaient aux frais du trésor. Il est donc certain que notre scribe anonyme tenait un bon rang de son vivant, mais dans quelle dynastie doit-on le placer? Il ressemble de si près au scribe du Louvre qu'il était évidemment contemporain de celui-ci : il vivait donc vers la fin de la Ve dynastie, et l'on arrive au même résultat si on le compare aux autres statues qui sont conservées à Gizeh. C'est le style des statues de Ti et de Rânofir, de ces dernières surtout. L'une d'elles est de très belle allure, celle qui portait jadis le n° 975 au Musée de Boulaq [1]. Elle représente Rânofir, debout, les bras collés au corps. la jambe portée en avant, dans l'attitude du prince qui regarde ses vassaux défilant devant lui. Si petite que soit notre vignette, on ne peut manquer de remarquer combien le style de ce morceau est identique à celui du scribe. En premier lieu, la coiffure est la même, et ils ont l'un et l'autre la tête encadrée pour ainsi dire d'une perruque évasée. Les cheveux ou les fibres qui la composent étaient gommés, comme

1. Maspero, *Guide du visiteur au Musée de Boulaq*, p. 28.

aujourd'hui encore les chevelures de certaines tribus africaines : bien ajustés sur le front et sur le sommet de la tête, ils s'écartaient du crâne en descendant et formaient autour de la face une sorte d'écran sombre qui accentuait la teinte blanchâtre des chairs. Le modelé du torse et des jambes, la musculature des bras, sont rendus de même dans les deux cas, et l'expression de fierté qui caractérise la physionomie de Rânofir rehausse les traits un peu vulgaires du nouveau scribe accroupi. Ce sont là autant de faits qu'on n'observe plus sur d'autres portraits de nos personnages. La statue assise que j'ai décrite en premier lieu a l'aspect général de notre scribe et le représente; mais la technique et le sentiment diffèrent à ce point qu'elle appartient nécessairement à un autre sculpteur. De même pour Rânofir. Celle de ses statues à laquelle on avait donné le nº 1049 au Musée de Boulaq [1] n'a point la grande allure qu'on admire sur la statue nº 975 : elle est si lourde, si vide de style et d'expression, qu'on dirait presque un autre personnage. La différence de faire prouve qu'on s'était adressé à deux artistes divers pour exécuter les statues d'un même homme. L'identité du faire nous oblige en revanche à reconnaître la même main dans la statue nº 975 de Rânofir et dans notre nouveau scribe accroupi : les deux œuvres sont sorties d'un atelier unique.

Il serait curieux de rechercher si, parmi les statues que les musées renferment, il ne s'en trouve point d'autres qu'on puisse rapprocher de ces deux-là et rapporter à une commune origine. Je n'en connais point jusqu'à présent, mais je dois ajouter à ce que j'ai dit l'indication d'un signe particulier auquel on pourra les distinguer. Les Égyptiens avaient l'habitude de peindre leurs statues et leurs bas-reliefs : mais les couleurs dont ils les revêtaient étaient plus variées et plus sujettes à changer qu'on ne pense généralement. On est accoutumé à ne voir pour les chairs qu'un ton rouge-brun, qu'ils ont en effet employé fort souvent; mais ils n'usaient pas que de celui-là, et l'on rencontre des figures d'homme enluminées de façon très diverse. La statue nº 975 et le nouveau scribe accroupi ont une coloration qui s'éloigne beaucoup de l'ordinaire. Celle de la statue nº 975 a pâli depuis le temps qu'on a sorti Rânofir de son tombeau et qu'on l'a exposé à la lumière; mais celle du scribe accroupi de Gizêh est fraîche encore, et imite aussi fidèlement que possible le teint jaune tirant sur le rouge de nos fellahs modernes. La

1. Maspero, *Guide du visiteur*, p. 221.

plupart des archéologues qui s'occupent de l'art égyptien négligent les faits du genre de celui que je viens de signaler. Je



LE NOUVEAU SCRIBE DU MUSÉE DE GIZEH.

(Découvert à Saqqarah, par M. de Morgan.)

les ai relevés de mon mieux durant mon séjour en Égypte, et c'est en les coordonnant systématiquement que je suis parvenu

à constater l'existence soit à Memphis même, soit dans le village ancien de Saqqarah, de deux ateliers principaux de sculpteurs et de peintres, à qui la clientèle des derniers temps de la Ve dynastie confiait le soin de décorer les tombes et de tailler les statues funéraires. Chacun avait son genre particulier, ses traditions, ses modèles dont il ne s'écartait pas volontiers. Les commandes se répartissaient entre eux dans des proportions inégales, selon qu'il s'agissait de statues isolées ou de bas-reliefs. Je ne me rappelle pas avoir remarqué des différences de style sensible, entre les tableaux qui couvrent les murs d'un même mastaba : on s'adressait pour ce genre de travail à l'un ou l'autre des deux ateliers, qui se chargeait à lui seul de l'entreprise. Pour les statues au contraire on avait recours aux deux à la fois . la besogne ainsi divisée allait plus vite et l'on avait plus de chance de l'achever pour le jour des funérailles. Je ne veux point dire qu'il n'y eût alors que les deux ateliers dont je parle : j'ai cru trouver la trace de plusieurs autres écoles, mais peut-être avaient-elles une vogue moindre, peut-être le hasard des fouilles ne leur a-t-il pas été favorable jusqu'à présent.

M. de Morgan, encouragé par ce premier succès, a mis de nouveaux ouvriers à Saqqarah. Je ne sais ce qu'il a découvert depuis quelques semaines, mais j'ai bon espoir. La fortune le suit partout où il va, et lui donne du nouveau dans des endroits qui paraissaient être épuisés depuis les travaux de Mariette : elle lui voudrait manquer qu'il serait homme à la contraindre par sa vigueur et par son activité.

G. MASPERO.



EXPOSITION

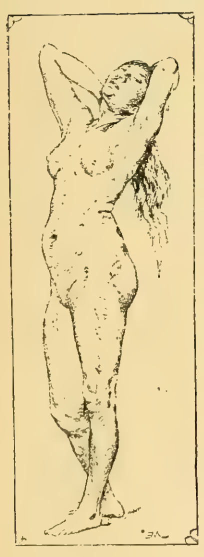
DES

ŒUVRES DE MEISSONIER

(DEUXIÈME ARTICLE[1].)

II.

LE PEINTRE. — LE DESSINATEUR.



Je ne pense pas que jamais artiste ait joui d'une célébrité supérieure à celle de Meissonier ou plus loin répandue. Il s'était fait, dans le monde, une place à part de maître impeccable et glorieux, poursuivant ses desseins à l'écart et rendant des oracles en peignant ses petits tableaux. Charles Lebrun, qui fut premier peintre de Louis XIV, et Louis David, qui fut premier peintre de Napoléon Ier, n'eurent pas, à coup sûr, un plus officiel prestige, encore qu'il ne se prévalût d'aucun titre officiel. Sous le second Empire, Meissonier prenait, tout d'un coup, une sorte de caractère d'artiste national, au sens chauvin du terme : il suivait Napoléon III à Solférino, à cheval, revêtu d'un uniforme particulier dessiné par lui-même. On l'écoutait, on l'admirait, on le choyait à l'envi. A son tour, la République, respectueuse de tous les vrais talents, le comblait de ses faveurs. Aux expositions publiques, il suffisait qu'il envoyât ses œuvres à la

1 Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. VIII, p. 212.

dernière heure. Les règlements n'étaient point faits pour lui. Tout grand jury d'État l'avait pour président, comme d'office. En 1884, pour fêter le cinquantième anniversaire de son premier envoi au Salon, on réunissait dans la galerie Georges Petit, ses toiles les plus fameuses ; l'administration des Musées détachait du Luxembourg sa *Bataille de Solférino* et la reine d'Angleterre se dessaisissait, deux mois entiers, de sa *Rixe*, afin de s'associer à l'hommage. A chaque instant, les journaux dénombraient les sommes énormes dont ses tableaux étaient payés. Tel amateur d'Amérique avait acquis au prix de plusieurs centaines de mille francs une seule de ses peintures. Je n'oublierai jamais, quant à moi, la longue apothéose que fut pour lui l'Exposition universelle de Paris, en 1889. Il ne présidait pas seulement le jury, il trônait en pleine gloire. Au banquet, organisé en son honneur par ses collègues, après le vote des récompenses, plus de vingt orateurs français ou étrangers le saluèrent, en d'enthousiastes improvisations, chef éclatant, incontesté de l'École française. Bientôt après, il se voyait décerner le grand cordon rouge des généraux d'armées. Victor Hugo lui-même, au comble de la popularité, ne connut point de plus chaudes ivresses.

Il va de soi que, notant ici ces choses, je n'ai en vue que d'exposer, de bonne foi, une situation unique et que je n'entends nullement user d'ironie. Depuis deux ans, le vieil artiste est couché dans sa tombe. Quatorze cents de ses ouvrages, peints, dessinés, aquarellés, gravés ou modelés, rassemblés, présentement, en cette même galerie de la rue de Sèze, où il put naguère envisager son passé d'un regard, nous permettent d'interroger sa carrière et nous incitent à la juger. Je vais essayer de résumer sans parti pris les idées qui se posent ou les questions qui se proposent. Meissonier fut un maître, à plusieurs égards, très extraordinaire. Ses qualités essentielles ne redoutent pas un examen que la critique ne saurait, d'ailleurs, plus longtemps ajourner. Si, par certains côtés, des réserves se commandent, les mérites exclusifs du peintre n'en accuseront que mieux leur vrai caractère. Au surplus, un respect qui se refuse le droit de mettre en balance les vertus et les défauts d'un homme célèbre, les richesses et les pauvretés d'une production typique, n'est que puérilité.

Tout d'abord, un coup d'œil paraît indispensable sur les origines de Meissonier et les causes déterminantes de sa fortune. Il naît à Lyon, en 1814 : c'est dire assez que les derniers éblouissements de l'épopée impériale illuminent ses premiers souvenirs. Son



ÉTUDE DE DRAPERIE POUR LES « ÉVANGÉLISTES » (1838).

(Dessin à la sanguine, par Meissonier.)

père, bourgeois économe, prudent, madré, type pur du Lyonnais, à ce qu'on rapporte, gagne maigrement la vie des siens dans un petit commerce et tâche à faire de son fils un commerçant. On devine, par là-même, sur quels principes sévères de constante vérification des détails, d'application suivie et patiente est élevé l'enfant. Sa mère, cependant, fait, naïvement, à ses moments perdus, un peu de peinture. Voilà sans nul doute le point de départ de sa vocation. Un jour, il déclare tout nettement qu'il veut être peintre et telle est sa résolution que rien ne l'en fera démordre. Désormais, cette précision d'esprit, cette ténacité lyonnaise, développées en lui par son éducation élémentaire, vont s'adapter aux préoccupations de l'art. J'ai lu que, durant les premières années de son séjour à Paris, de 1825 à 1830, il a peint des sujets pour trumeaux et jusqu'à des tableaux-horloges, avec son camarade Daubigny. Le fait est possible; mais je me rappelle avoir entendu le maître s'honorer de n'avoir jamais rien négligé pour assurer ses progrès, même dans les infimes productions de ses débuts. Ses sujets-trumeaux et ses tableaux-horloges lui auront donc servi d'étude. L'ordre scrupuleux qui est en sa volonté et en son intelligence a dû s'étendre immédiatement à sa technique, à ses façons de procéder, à tout son « idéal ». Comment se comporte-t-il à l'atelier de Léon Cogniet, où l'a fait entrer Tony Johannot? Je ne sais. Combien de temps y demeure-t-il? Je l'ignore. Le point indubitable, c'est que pas une influence d'école ne l'atteint. Autour de lui, l'on est classique ou romantique; lui n'a pas plus de goût pour l'antiquité congelée que pour le moyen âge flamboyant. On se le représente volontiers fréquentant, au Louvre, les petits maîtres des Pays-Bas dont plusieurs sont de grands peintres. Il aime ces bourgeois de race, gens pratiques, avisés, soigneux. Son premier tableau : *Bourgeois flamands,* exposé au Salon de 1834, en fait la confidence. Médiocre composition sans conteste, cette scène que nous vîmes à l'Exposition du cinquantenaire artistique de Meissonier, et débilement peinte, mais profondément différente de tout ce qui s'exécute à la même date. Ce qui distingue le programme de l'artiste, c'est la simplicité de l'invention, quoique sous le couvert de costumes historiques, avec une préoccupation de défini et de fini. Nous aurons de lui des joueurs d'échecs, des violoncellistes, des liseurs, des hallebardiers, des amateurs d'estampes, d'innombrables petits personnages vêtus tantôt à la mode flamande, tantôt au goût d'Holbein, tantôt à la façon du XVIIIe siècle, mais toujours rigoureusement étudiés d'après le modèle, poussés au rendu



E. Meissonier pinx. Héliog. G. Petit

SUR L'ESCALIER

Aquarelle appartenant à M. Ch. Meissonier

Gazette des Beaux-Arts. Imp. A. Clément, Paris

le plus exact, entourés d'accessoires de nature morte appropriés. Par le choix des thèmes, comme par le raffinement croissant d'une exécution à la fois très large et très minutieuse, le jeune peintre se fait remarquer. Sa *dissemblance* le recommande à la curiosité, la beauté de sa technique retient l'admiration des connaisseurs et l'in-



CULOTTE D'UN REITRE.

(Étude à la sanguine, par Meissonier.)

concevable imitation des moindres détails émerveille la foule. Le succès toujours grandissant de Meissonier s'explique de la sorte. En 1847, Thoré le qualifie de « petit peintre de grande manière ». En 1855, il est un des triomphateurs de l'Exposition universelle. On ne saurait être ni plus fidèle à ses origines, ni plus logique en son développement.

Mais, vers 1858, une aspiration nouvelle agite cet héritier de l'École hollandaise : il veut être un des historiens de nos gloires

militaires. Le cheval et le cavalier commencent à le préoccuper souverainement. Son tableau de *Napoléon III et son État-Major à la bataille de Solférino*, exposé en 1860, montre son talent tout renouvelé. Élargissant alors ses cadres et haussant ses visées, voici que Meissonier se met en devoir d'évoquer la légende du premier Empire. Sa popularité s'accroît en des proportions inouïes; l'artiste prend position, au degré supérieur, dans l'imagination publique; il devient comme le peintre de l'État et de la nation. *Mil huit cent quatorze*, au Salon de 1864, lui vaut un sacre d'enthousiasme. Chose étrange, les événements de l'année terrible ne modifient en rien l'attitude du public vis-à-vis du peintre de l'épopée impériale et ne changent point de façon appréciable la direction des idées esthétiques de Meissonier. Sans doute, il a pris du service dans la garde nationale, avec le grade de lieutenant-colonel, pendant le siège de Paris; il a fait quelques déclarations politiques et jeté sur un petit panneau une allégorie composite de la *Défense de Paris*; mais plus que jamais son art se voue à l'évocation des anciennes guerres. La figure de Napoléon Ier l'obsède, dans le dernier tiers de sa vie, ainsi qu'elle obsédait les libéraux de la Restauration. Ses impressions d'enfance et ses souvenirs de jeunesse, longtemps endormis au fond de sa mémoire, se réveillent peu à peu, alors que tous les courants qui nous emportent n'ont plus rien de ceux d'autrefois. Néanmoins, telle est la force de sa situation que la série de ses tableaux militaires rétrospectifs se poursuit au milieu d'incessants éloges. Il y a, en cet ensemble de conditions singulières, quelque chose de paradoxal, disons mieux, d'un peu factice. Avec les surprenantes qualités qu'il fait paraître, Meissonier n'est pas l'homme de son temps. Son esthétique, plus compliquée qu'elle ne semble, se base sur un compromis douteux entre la réalité et l'archéologie et touche de fort près, en dépit de la magistrale perfection des œuvres, à l'esthétique de l'illustration.

Aux diverses causes qui ont établi la vogue de l'artiste vient s'ajouter un mouvement d'une extrême importance pour le soutien de sa renommée. J'aborde ici un ordre d'idées dont je sais la délicatesse; mais je demande qu'il me soit permis, sans nul esprit de dénigrement, d'énoncer un fait caractéristique. Meissonier, depuis le commencement de sa carrière, patient, persévérant, acharné à des réalisations quasi miniaturales, a créé un nombre infini de tableaux minuscules, d'une technique admirable et qui ont pris, par la force des choses, une valeur d'argent énorme, à l'égal des plus précieuses orfèvreries. Les amateurs ont fait, de longue date, pour acquérir de

pareils ouvrages qu'on se disputait dans les deux mondes, des sacrifices retentissants. Que la spéculation se soit mêlée au dilettantisme pour accélérer l'enchérissement, je n'y puis contredire; mais l'en-



ÉTUDE DE JAMBES.

(Dessin à la sanguine, par Meissonier.)

chérissement était, à coup sûr, naturel et la spéculation se fondait au moins autant sur le durable et lapidaire mérite des peintures que sur l'élan de la mode. Or, la fédération des propriétaires de tableaux

de Meissonier, ayant immobilisé, pour les obtenir, des sommes considérables, a donné à la réputation du peintre une rare solidité. Je suis loin de déplorer cette action des collectionneurs, mais je la constate. Elle a sa logique et sa justice et, quoi qu'on en dise, elle n'entrave point la marche de l'art, à laquelle elle reste étrangère. Seulement, sur ce point encore, on se rendra compte de ce que la situation du peintre de la *Rixe* et de *Mil huit cent quatorze* a, vraiment, de singulier.

J'ai connu l'homme assez pour en vouloir parler avant de m'occuper de sa production. Petit, ramassé, cambré en sa courte taille, sanglé dans son veston, portant haut sa tête forte, bien dessinée sous ses cheveux gris, les traits accentués, le teint coloré, la poitrine tout inondée de sa ruisselante barbe blanche, il semblait très autoritaire et même très cassant. Ce n'était là que l'impression première. On le reconnaissait bientôt cordial et bienveillant, quoique fantasque, s'exaspérant des résistances et finissant par y céder, regrettant ses brusqueries et en effaçant volontiers l'amertume par d'affectueux retours. Ses amis affirment qu'il avait dans l'intimité de soudains abandons d'une sensibilité exquise; M. Alexandre Dumas fils va jusqu'à dire qu'en ses inégalités même il restait un grand enfant. Une scène bizarre à laquelle je me trouvai mêlé, au cours des opérations du jury de 1889, me fait adopter l'opinion de M. Dumas. C'était un matin, devant les tableaux exposés au Palais Mexicain, et les jurés français n'avaient devant eux qu'un employé s'exprimant en langue espagnole. Meissonier s'irrita, bondit, jeta feu et flamme; puis, tout d'un coup, voyant le fonctionnaire mexicain multiplier ses révérences sans comprendre un mot de l'algarade, il partit d'un bel éclat de rire et lui tendit la main.

Un trait m'avait beaucoup frappé dans la conversation du maître : la grande abondance de détails et l'absence d'idées générales. C'est là, justement, ce qui définit son art. Je laisse aux psychologues de déterminer point par point le rapport de l'homme aux œuvres; pour moi, je ne vois pas que l'auteur de la *Lecture chez Diderot* et des *Joueurs de boule* ait jamais fait passer en aucune de ses peintures ces effluves de sensibilité dont on l'honore, ou fait sentir les soubresauts de son humeur. S'il y eut sur terre un peintre égal à lui-même, en toute occasion, le pinceau à la main, tendant sa volonté entière, concentrant tous ses dons à l'état aigu, se gardant jalousement de l'émotion troublante pour arriver au suprême de l'exécution, ce peintre a nom Meissonier. Tout ce qui pouvait faire trembler sa

main, il l'a évité. Les problèmes qu'il s'assignait touchaient à la composition et, par-dessus tout, au rendu littéral des formes par lui choisies. Je ne crois pas que l'humanité l'intéressât autrement qu'à un point de vue secondaire et anecdotique. Une vraie pensée ne se dégage que d'un petit nombre de ses toiles. L'historiette la plus insignifiante suffisait à lui fournir des gestes, des allures, des physionomies, des habits pittoresques, des accessoires et un milieu. Et rien ne lui coûtait pour mener son thème au degré absolu. Jamais il ne se sépara d'un morceau qu'il n'y eût mis tout ce qu'il était en lui d'y mettre. Comme conscience, il fut exemplaire; comme plénitude de réalisation, même dans l'infinitésimal, il fut souvent miraculeux.

II.

Les quatorze cents numéros portés au catalogue de l'Exposition présente n'épuisent pas, il s'en faut, l'œuvre complet du célèbre artiste; mais sa maîtrise y apparaît, au moins, sous tous ses aspects et toutes ses tendances successives s'y manifestent. Les esquisses sont assez nombreuses. L'une remonte, évidemment, à l'époque des débuts de Meissonier : celle où se voient les quatre évangélistes, debout, drapés à l'italienne, en des attitudes convenues, avec une apparition du Christ, les mains ouvertes, au fond, dans un brouillard de lumière. D'autres, infiniment plus curieuses, — celle de la *Rixe*, par exemple, — nous montrent l'auteur procédant, à la façon romantique, par frottis bitumineux, touchés de couleurs chaudes et confuses, à la Diaz. Pour un rien, les petits personnages ébauchés ainsi feraient penser à Isabey. Deux ou trois sujets préparés, — principalement une *Assemblée de musique*, évoquent les fantaisies de Diaz ou plutôt de Baron. Nous savions depuis longtemps que le peintre de la *Lecture chez Diderot* subit, un moment, le charme de cet éblouissant Diaz, dont la palette fut, quelquefois, comme chargée de sucs de fleurs ; Thoré nous a dit qu'il acheta de ses ouvrages. Mais un Meissonier, doué des dons tyranniques de l'exécution directe, se sent bientôt médiocre quand il déserte le terrain positif pour les improvisations véhémentes ou les visions de féerie. Le despotisme de sa virtuosité d'après nature, qui met le meilleur de sa force dans le nerveux achèvement, est si rigoureux que, contre l'ordinaire, ses études partielles, brossées en vue de ses tableaux, sont presque

toujours inférieures à la réalisation définitive. Sa brosse est incisive et lente comme un burin : elle grave les caractères progressivement, avec une insistance qui fait entrer la vie locale dans les formes, bon gré mal gré. Le peintre est si franc que l'apparence de difficulté vaincue se dissimule. L'effort obtenu de précision a tant de souplesse que le résultat parait aisé. Par là, sans contredit, Meissonier est unique.

L'influence des Hollandais sur sa carrière éclate aux yeux les moins prévenus. C'est à l'École des Pays-Bas qu'il a contracté son goût pour les intérieurs sobres et qu'il a trouvé les exemples de ses Musiciens, de ses Liseurs, de ses Joueurs aux échecs ou aux cartes, de ses Buveurs, de ses Amateurs de tableaux et de ses Fumeurs. Les autres modèles en picaresques habits ou en armure, reîtres, lansquenets, bravi, hallebardiers, mousquetaires, qu'il se plaît à représenter, ramènent à la donnée hollandaise les personnages chers à l'époque romantique. N'est-ce pas de Pieter de Hooch et de ses émules que viennent ces effets de rayons glissant par une fenêtre et s'amortissant dans l'atmosphère moelleuse d'un appartement? (Le *Graveur*, le *Déjeuner*, le *Jeune homme à la fenêtre*...) La recherche de l'ambiance est constamment à remarquer. Point de violence ou d'affectation coloriste. Le ton est voulu discret; les fonds ont une richesse calme; les accessoires du mobilier se tiennent à leur place et les figures, quels que soient leurs vêtements, ont l'importance qui convient (*Fumeur noir*, *Dessinateur devant un chevalet*, *Liseur noir*, *Liseur blanc*, *Liseur à la veste rose*). Vers 1858, l'harmonie s'altère; l'artiste se permet des localités rouges ou rougeâtres qui inquiètent l'œil (*La Partie gagnée*). Son coloris aura, désormais, des duretés et des aigreurs. Il n'importe. Cette série comprend quelques-uns des morceaux de Meissonier les plus simples, les plus larges et les plus frappants. Le peintre ne saurait, d'une façon générale, être égalé aux Hollandais, dont il s'inspire, pour une raison qu'on verra plus loin. Toutefois, en un sens particulier, si les Pieter de Hooch, les Van der Meer de Delft, les Ostade et les Terborg le dominent, n'hésitons pas à le reconnaître bien au-dessus des Gérard Dow et des Miéris, si souvent cités à propos de lui. Ce n'est pas là, somme toute, un éloge à dédaigner.

Mais le maître a subi, de bonne heure, une autre influence dont on ne parle pas assez : celle des vignettistes, dessinateurs et gouacheurs français du XVIIIe siècle. Il a regardé les compositions de Gravelot, de Moreau le jeune, de Lawreince, de Blarenberghe. Dès

1836, chargé de dessiner cent vingt vignettes pour l'illustration de la *Chaumière indienne,* tout indique que son attention s'est portée sur les anciens modèles d'un art si français et, par le fait, il a renoué à



ÉTUDE DE JAMBES.

(Dessin à la sanguine, par Meissonier.)

la tradition. Les leçons prises à cette bonne école aboutiront à la *Lecture chez Diderot*, à la *Confidence*, au *Vin du curé*, — tableaux ingénieux et spirituels. — D'autre part, il est difficile d'envisager le

Maréchal ferrant, le *Dimanche à Poissy* et le *Tourne bride*, sans se rappeler nos vieux peintres de *bambochades*. Certes, Meissonier ne les imite point, surtout dans l'exécution, mais il se rattache à leur mode. Malheureusement, ces saynètes à groupes échelonnés font apparaître en lui un défaut grave : l'absence du sentiment de la perspective. Un point ou un personnage éloigné du spectateur est traité avec une netteté de détails qui rompt l'ordre des plans. Je citerai le clocher de Poissy, vu à travers les arbres, dans le *Dimanche à Poissy*, et la figurine d'arrière-plan du *Tourne bride*. Quelquefois, en même temps que les règles de perspective sont violées, celles des proportions sont méconnues : c'est le cas de ce précieux tableautin : les *Joueurs de boules à Antibes*, où le joueur qui lance la boule est à la fois trop petit et trop détaillé. J'ajoute que, souvent, dans cette série, les minuties compromettent l'unité d'impression. L'adresse s'affiche : elle prodigue partout les microscopiques luisants et les reflets imperceptibles, les cassures et autres bagatelles d'habileté.

Les *Joueurs de boules à Antibes*, que je viens de mentionner, appartiennent, d'ailleurs, à un groupe d'œuvres particulier que j'appellerai la série d'Antibes. Ici, l'auteur s'est, méritoirement, préoccupé d'ambiance extérieure et de grande clarté diffuse en plein air. Il aborde avec décision la recherche des valeurs d'ombre et de lumière au soleil (les *Joueurs de boules*, les *Oliviers d'Antibes*, les *Blanchisseuses*) ou des transparences bleues du ciel ensoleillé à l'infini (la *Route de la Salice*, *Vue d'Antibes*, paysages animés des portraits du peintre et de son fils à cheval). Cette suite d'œuvres date de 1869 à 1874. La facture de ces vues de pays n'est pas, évidemment, très rustique; on voit à certains aspects plus de précieux qu'on ne voudrait. Cependant, Meissonier marche très hardiment, alors, dans une voie moderne et ne se répète point. Bien mieux, ses *Blanchisseuses* ont une saveur de vérité surprise et saisie qui ne lui est pas coutumière.

Car, c'est à ce trait que j'en dois venir : il est certain que, dans l'ensemble de ses tableaux de genre, le maître dépense un talent incroyable à naturaliser des personnages de convention et que nous finissons par nous lasser de ses reîtres et de ses lansquenets, de ses mousquetaires et de ses bravi. Voilà une de ses toiles : la composition en est simple et rationnelle; les figures paraissent tout à leur action : le dessin est prestigieux, la peinture est large en sa microscopie, et nous nous émerveillons. Mais voilà, d'un coup, vingt de ses toiles : notre étonnement s'émousse, l'émotion ne surgit pas;

nous nous demandons à quoi bon tant de science et de conscience pour ne jamais sortir des réalités d'atelier ?

Oui, le maître eut une vertu rare : la fidélité à soi-même. Mais,



ÉTUDE PEINTE PAR MEISSONIER, D'APRÈS SON CHEVAL SOLIMAN.

(D'après une eau-forte de M. Ch. Courtry.)

selon la nature d'esprit que l'on possède, cette vertu fait de nous un profond accumulateur de faits et de pensées, ou un précis notateur de formes et un virtuose. Or, Meissonier, — à peu d'exceptions près,

— a peint ses tableaux comme un joaillier cisèle ses bijoux, dans la parfaite connaissance de la valeur qu'ils ont et en dehors de toute inquiétude morale, de toute passion, qui ferait tressaillir son outil. Ce n'est pas des hommes qu'il place devant lui; il ne tolère que des modèles. Les Hollandais peignaient leurs compatriotes et leurs amis dans leur milieu, sous leurs habits caractéristiques, en leurs usages de tous les jours. Nos peintres familiers du XVIIIe siècle en faisaient autant. Lui, par malheur, ne s'intéresse pas à la vie réelle. A ses yeux, un jardinier n'est pas un jardinier ou un mendiant un mendiant : c'est un prétexte à travestissement. Parmi les oripeaux d'une garde-robe de théâtre, il choisit une défroque civile ou militaire du temps de Louis XIII ou du temps de Louis XVI. Le travestissement est si complet que le modèle, arrangé de ses mains, cesse même d'être un modèle pour devenir un mannequin. La belle affaire, après cela, que de supposer à cet être d'aujourd'hui une existence d'autrefois, des idées, des goûts, des mœurs dont il n'a pas notion et de nous offrir, au lieu d'un mendiant ou d'un jardinier authentique, un hallebardier fictif ou un faux mousquetaire!

Ah! certes, je comprends qu'on revendique le droit à la fantaisie. Mais Meissonier est-il donc un fantaisiste? Delacroix le reconnaissait, dit-on, pour « le plus incontestable maître de notre époque » et, techniquement, il avait raison. Nous avons énuméré, plus haut, de nombreux chefs-d'œuvre et nous en mentionnerons d'autres encore. Pourquoi faut-il que son cœur ne batte pas pour le temps où il vit? Il a si bien pris l'habitude de dédaigner ses contemporains, que, voulant, un beau jour, faire leur portrait, il n'y peut plus réussir. Aucune des effigies signées de son nom ne saurait prendre rang parmi ses beaux ouvrages — même celle de l'ancien ministre Victor Lefranc aux chairs briquetées, aux mains trop fortes. Pour la femme, on l'a cent fois remarqué, la place qu'il lui fait dans sa peinture est presque nulle. Deux ou trois petits portraits de Mme Sabatier, dont un charmant, — le corsage aux rubans verts; — un agréable portrait de la blonde baronne Thénard; deux ou trois tableaux où la femme intervient comme sur la couverture d'une romance (le *Chant*, le *Peintre*, *A l'ombre des bosquets*), et voilà tout l'essentiel. Or, c'est ici, principalement, que notre admiration s'embarrasse. De la science, une conscience imperturbablement appliquée à l'arbitraire, de la patience jusqu'à l'héroïsme, et pas un souffle de passion! Une incomparable certitude de trait, et nulle vérité foncière de la vie traduite par le style, nulle sensibilité!

Sortez de votre maison et regardez attentivement les passants de la rue en songeant, tour à tour, à des maîtres diversement personnels : à Delacroix, à Ingres, à Millet. Vous vous rendez parfaitement compte du caractère qu'ils eussent donné à telle figure déterminée;



ÉTUDE DE GUIDE POUR LE « 1807 ».

(Eau-forte de M. Lalauze, d'après une étude peinte de Meissonier.)

vous pouvez même tracer sur une page d'album une silhouette de la figure à la manière de chacun d'eux. Recommencez aussitôt l'expérience en songeant à Meissonier. Ce n'est pas par une constatation résolument individuelle, reconnaissable au premier coup de crayon que s'affirme celui-ci : c'est par une totale et photographique exactitude.

Au demeurant, avec un tel homme, nous trouvons toujours où nous ressaisir. L'émotion lui manque, disais-je? Et voici la *Barricade aux journées de juin*, un tas de cadavres sur l'amoncellement des pavés, à la tête d'une rue déserte et crépusculaire : un tableau poignant, libre et fort. Et voilà les *Tuileries au mois de mai* 1871, un amas de décombres, un lamentable effondrement et, par delà les murs tragiques, à travers une fenêtre béante, la vision de l'arc de triomphe du Carrousel, dont le quadrige d'airain semble s'enfuir. Et, dans un autre genre, moins spontané, plus théâtral, très noble et très suggestif, pourtant, nous envisagerons *Mil huit cent quatorze*.

III.

Depuis longtemps, le maître s'était féru du cheval et du cavalier. La guerre d'Italie venait d'être déclarée : il demanda et obtint l'autorisation de suivre l'empereur sur les champs de bataille. Au bout de trois mois, la paix était signée et Meissonier dressait ce procès-verbal de victoire : *Napoléon III et son état-major à Solférino*. Du haut de cette éminence où se pressent les généraux derrière le souverain, on surveille la plaine à demi submergée de la fumée des canonnades. On sent que la brutale artillerie a supprimé l'actif courage des combats passés, que les soldats ne sont plus là que pour servir de cible aux artilleurs et que des géomètres se battent à coups de calculs. Mais ce qui frappe surtout, en cette surprenante petite toile, c'est la neuve, la décisive interprétation des chevaux immobiles et piétinants. Meissonier est l'un des premiers peintres du cheval qui se puissent mentionner. L'épopée impériale, telle qu'il la rêve, va le lancer au milieu de ses fatidiques chevauchées.

On a cent fois raconté comment l'artiste parvint à décomposer les allures du cheval, passant de longues heures en selle, dans son parc de Poissy, pour observer les moindres mouvements reflétés par une glace ou se laissant glisser sur un petit chemin de fer en pente, tandis que le cheval courait parallèlement. Lorsqu'en 1864 son *Mil huit cent quatorze* fut exposé, plusieurs critiques s'étonnèrent. Meissonier, sûr de son fait, persévéra. Personne n'ignore plus que les photographies instantanées lui ont formellement donné raison. Seulement, certains peintres ont affecté, ces dernières années, de représenter des chevaux en des fractions de mouvements enregistrées par l'objectif et que l'œil ne peut démêler. Le grand artiste évita ce

travers : il ne montra jamais que ce qui peut se découvrir, n'ayant pas attendu, d'ailleurs, pour procéder à sa découverte, l'application



LE TROMPETTE DU « 1807 ».

(Eau-forte de M. Kratké, d'après une étude peinte de Meissonier.)

de la photographie. « Les anciens, disait-il, et particulièrement les Assyriens, avaient trouvé les mouvements justes du cheval. Je crois les avoir retrouvés pour la première fois depuis eux. » C'était là une vérité glorieuse.

Avec quel soin ses chevaux sont étudiés, on n'a, pour le reconnaître, qu'à jeter les yeux sur la série de maquettes en cire exposées rue de Sèze. Ces modelages méritent d'être examinés un par un et observés sous tous leurs aspects. Le maître y attachait, parait-il, une haute importance. Ils restent le fier témoignage de son sagace labeur.

Des grands tableaux consacrés à la légende de l'empereur, *Mil huit cent quatorze* est le plus populaire. « Les généraux sous un ciel triste et sur un terrain ravagé, escortant Napoléon réduit à la défensive, se sentent plus ou moins envahis par le doute et sont bien près de ne plus croire en lui. » C'est ainsi qu'il formulait l'argument de son œuvre. L'empereur s'avance, enveloppé dans sa redingote grise, monté sur son cheval blanc, silencieux, fatal. Un suaire de neige piétinée par places couvre la terre. L'escorte chemine comme un troupeau. Je ne me dissimule point qu'il y a là un certain esprit de théâtre. J'ajoute que la peinture, longuement exécutée, prise et reprise, a déjà poussé au noir. Tout compte fait, une tragique impression s'en dégage. La composition l'emporte, de beaucoup, à mon avis, sur le *Mil huit cent six* (*Iéna*) et le *Mil huit cent sept* (*Friedland*), exposés ensuite.

Iéna! Le grand capitaine assiste, du haut d'un mamelon, au furieux départ d'un nuage de cuirassiers. Immobile, engoncé dans sa redingote grise, sur son cheval immobile comme lui, il contemple ses rêveries à travers le vague plus qu'il ne considère, à travers la plaine, le tourbillon par lui déchaîné. Devant lui, postés de distance en distance, de rouges cavaliers font sentinelle. Les généraux, à quelques pas de reculée, supputent les conséquences de l'action, fouillent les lointains de la lorgnette. Un ciel gris, sans transparence, pèse sur la vaste scène au lieu de l'envelopper. En bonne foi, le talent déborde; mais à quoi bon cette littérature peinte? Le Napoléon rêveur est une conception de cabinet ou d'atelier : il joue la profondeur à la manière d'un comédien : je ne le sens pas intimement profond. Chaque personnage, chaque cheval, chaque accessoire, a été manifestement, obstinément exécuté d'après nature — et le tableau n'est sensiblement qu'une imagination.

Friedland! « Napoléon est ici le point sculptural autour duquel tout gravite, le vainqueur aux pieds duquel se précipite un flot d'hommes enivrés de sa gloire, en le saluant à pleins poumons de leurs vivats. » Ainsi parle Meissonier, définissant son œuvre où le talent se multiplie en vain. Ah! combien Raffet nous émeut davantage en nous montrant nos chers troupiers, nos grognards

héroïques, marchant tout droit, parlant tout franc! Point de rhétorique avec Raffet : une sensibilité rude et saine, crûment exprimée.



ÉTUDE DE CUIRASSIER POUR LE « 1807 ».

(Eau-forte de M. Ch. Courtry, d'après une étude peinte de Meissonier.)

Meissonier a eu trop de talent, pas assez de sensibilité et, sur son déclin, le culte de la rhétorique. Rappelez-vous, si vous en doutez, l'allégorie du *Triomphe de la France*, préparée par lui pour le Panthéon.

« La France répand la lumière, offre la paix. Je la représente sur un char traîné par des lions que conduisent la Prudence et la Force. De la main droite, elle élève un flambeau; de la gauche, appuyée sur les tables de la Loi, elle tient les balances de la Justice. Minerve la protège. A ses côtés marchent les Lettres et les Arts. Derrière le char, l'Agriculture, l'Industrie et la Science sont portées par des paysans, des ouvriers et des étudiants. Des cavaliers sans armes et couronnés de lauriers précèdent le cortège, des branches d'olivier dans leurs mains, à l'ombre de notre drapeau national, et d'autres cavaliers le suivent, déployant des étendards et représentant tous les peuples. »

Est-ce à une conclusion pareille que devait aboutir celui qui n'avait été, à ses débuts, ni romantique, ni classique et qui avait si bien revendiqué les droits de l'exactitude du rendu? Aucune étrangeté, comme on voit, n'aura manqué à sa carrière. Mais nous faisons peu de compte des inconséquences de Meissonier. Il fut parmi nous, non pas un initiateur, mais un praticien hors de pair, un maître d'une insigne probité professionnelle, un rare peintre de chevaux, le roi reconnu d'un petit royaume tout spécial relevant de l'Empire de Virtuosité. Ses tableaux étonneront à bien des titres la postérité curieuse : elle en classera quelques-uns au rang des œuvres typiques et beaucoup d'autres au rang des tours de force et des gageures. Et, de la sorte, Meissonier fera, non moins que dans le présent, figure à part dans l'avenir.

L. DE FOURCAUD.





L'EXPOSITION D'ART RÉTROSPECTIF
DE MADRID

(TROISIÈME ARTICLE[1].)

IVOIRES



i les ivoires ne sont pas en très grand nombre à l'Exposition de Madrid, il semble par contre qu'on ait choisi les plus beaux qui soient conservés en Espagne pour les réunir dans les vitrines du nouveau Musée archéologique. On doit citer tout en premier cet étonnant Christ espagnol que possède le Musée archéologique et qui figura en 1882 à l'Exposition de Lisbonne[2]. Il n'était pas encore exposé lorsque nous avons quitté Madrid, mais, ainsi qu'on nous l'a affirmé, il a été depuis placé au milieu des autres trésors archéologiques. Cette pièce est un spécimen fort caractéristique de l'art espagnol au XIe siècle. Il est sorti d'un de ces ateliers d'ivoiriers qui ont fourni d'objets religieux les églises et les couvents d'Espagne avant que les artistes français du

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. IX, page 148.

2. Voir *Gazette :* Ch. Yriarte, *Exposition rétrospective de Lisbonne*, 2e période, t. XXV, p. 557.

XIIIe siècle aient commencé à importer leurs œuvres dans ce pays; invasion artistique qui semble avoir arrêté l'essor de certains centres espagnols. C'est un Christ barbare, aux traits rudes, aux gros yeux à la prunelle de verre, aux pieds énormes. Il est formé de trois pièces; les deux bras ont été rapportés au corps et le tout a été fixé sur la croix par trois clous. Les bras de la croix sont décorés d'ornements gravés, feuilles et animaux, dont la disposition rappelle singulièrement l'art oriental. En bordure, tout autour de la croix, jusqu'aux pieds du Christ, court une série de petits personnages nus dans des poses bizarres, entremêlés d'animaux et de rinceaux. Au-dessus de la tête du Christ, l'inscription : IHC . NAZARENVS . REX . IVDEORV̄ et plus haut, le Sauveur lui-même, tenant une croix; ici, il a la tête entourée d'un nimbe crucifère. Dans la bordure en haut de la croix, un ange et la colombe du Saint-Esprit. Un petit personnage nu, Adam, soutient le « suppedaneum » sur lequel le Christ pose les pieds. Le grand intérêt de cet ivoire est dû à la présence d'une inscription qui permet de le dater d'une façon précise. Sur le pied de la croix, sont sculptés les noms de Ferdinand, roi de Castille (1037-1065), et de la reine Sanche : FERDINANDVS . REX — SANCIA . REGINA.

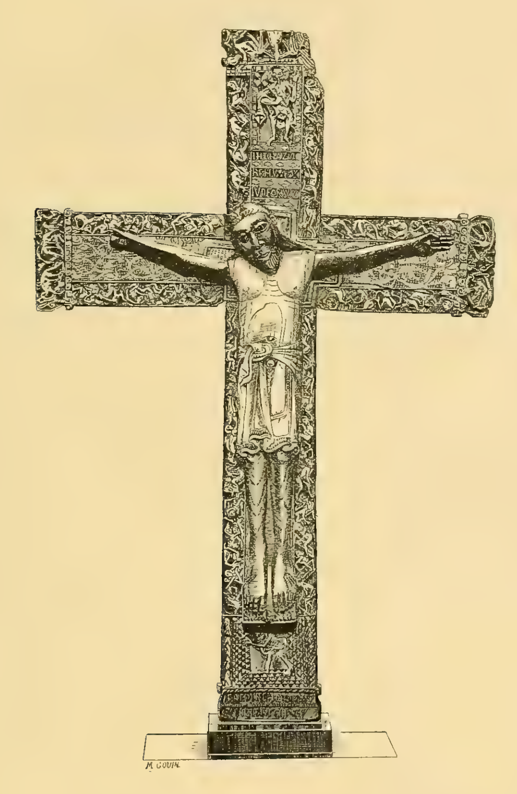
Le revers est sculpté; au centre, l'Agneau divin et aux extrémités de la croix, les symboles des quatre évangélistes. Des animaux et des feuillages complètent la décoration. Avant d'appartenir au Musée archéologique, ce Christ était conservé dans l'église de Saint-Isidore de Léon, à laquelle il avait été donné par le roi Ferdinand Ier [1].

Un coffret d'ivoire byzantin des plus curieux fait partie, comme la croix de Ferdinand Ier, des collections du Musée archéologique. Ce coffret, à peu près carré, a un couvercle en forme de toit. Sur les trois plaques d'ivoire qui forment le devant et les côtés, des apôtres et anges sont sculptés dans une série de compartiments; au-dessus de la tête de chacun d'eux est une arcature surmontée d'une construction, sorte de monument supporté par des colonnes. Des inscriptions abrégées sont gravées sur chaque arcature, elles font allusion à sept béatitudes : *Beati pacifici; — Beati misericordes; — Beati mundo corde;*

1. Cet ivoire a été décrit par Ch. de Linas, en 1885, dans la *Revue de l'Art chrétien* (*Le Crucifix de la cathédrale de Léon, au Musée de Madrid*), p. 185-192, pl. V et VI, et auparavant par M. Manuel de Assas, dans le Museo español de Antiguedades, t. Ier, 1872, p. 193-210 (*Crucifijo de marfil del rey Fernando Ier y su esposa dona Sancha*).

— *Beati qui lugent; — Beati qui persecucionem...; — Beati mittes; — Beati pauperes spiritu.*

La plaque formant le revers de ce coffret ayant disparu à une



CHRIST D'IVOIRE DE FERDINAND DE CASTILLE (XIe SIÈCLE).

(Musée archéologique de Madrid.)

époque ancienne, a été remplacée par huit bandes d'ivoire provenant de coffrets arabes et mauresques (XIIe au XVe siècle); plusieurs sont décorées de caractères coufiques; d'autres de palmiers et d'animaux, tels que griffons, lions affrontés, biches.

Cet ivoire semble appartenir par son style au xe siècle. Il a été signalé par M. Amador de los Rios dans un intéressant travail paru il y a vingt ans[1].

De Saragosse provient un fort curieux cor d'ivoire du xie siècle, tout décoré d'animaux assez grossièrement sculptés. On nous a affirmé que, dans un inventaire du xve siècle, il est désigné comme ayant appartenu à Gaston II de Foix (1315-1343).

Parmi les plus beaux diptyques d'ivoire français du commencement du xive siècle, on peut classer celui que le monastère de l'Escurial a envoyé à l'Exposition[2]. Dans quatorze petits compartiments sont retracées toutes les scènes de la vie du Christ. On voit successivement sur un des volets les rois mages à cheval et sur l'autre volet, l'Adoration des mages, puis l'Enfant Jésus au milieu des docteurs et le Christ assis dans le prétoire; dans d'autres compartiments, le Christ, recollant l'oreille de Malchus que saint Pierre vient de couper, le Christ attaché à la colonne, le Christ portant la croix, la Crucifixion, la Descente de croix, la Mise au tombeau, l'Apparition à la Madeleine, les saintes femmes au tombeau, le Christ aux limbes et la mort de Judas, rendue avec un réalisme voulu : Judas est pendu à un arbre, de son ventre ouvert sortent les intestins. Ce qui ajoute encore à l'intérêt de cette pièce, c'est l'existence d'une grande partie des couleurs dont l'ivoirier avait décoré son œuvre. Elles ont encore conservé une certaine fraîcheur qui tranche sur le fond blanc de l'ivoire.

Un diptyque français, qui date à peu près de la même époque que celui de l'Escurial, a été exposé par le Musée archéologique. Comme travail, il est inférieur au précédent. Chaque volet est divisé en trois compartiments; deux des six scènes de la vie du Christ qui y sont figurées, se voient également sur l'ivoire de l'Escurial : le Christ recollant l'oreille de Malchus et la Crucifixion. Dans les quatre autres compartiments se trouvent représentés le Lavement des pieds, l'entrée du Christ à Jérusalem, la Cène et la prière du Christ au jardin des Oliviers. Un volet de diptyque (xive siècle) appartient également aux collections du Musée archéologique.

Il eût été intéressant de réunir à l'Exposition quelques-uns de ces

1. Museo español de Antiguedades, t. II (Madrid, 1873), p. 545-559 (*Arqueta de marfil de la colegiata de San-Isidoro de Leon*).

2. Museo, etc., t. II, p. 361-372 (Jose Amador de los Rios, *Diptico de marfil existente en el monasterio del Escorial*).

étonnants coffrets arabes et mauresques, dont celui du Musée de Burgos est peut-être le plus beau spécimen. Nous n'avons vu à Madrid que deux pièces de ce genre. L'une appartient à une collection particulière d'après nos souvenirs; elle n'était pas sculptée, mais elle avait une décoration peinte en or; une inscription coufique était encore con-



COFFRET BYZANTIN EN IVOIRE (Xe SIÈCLE).

(Musée archéologique de Madrid.)

servée en partie. L'autre pièce provient de la cathédrale de Palencia; elle rappelle comme sujets et comme style le coffret de Burgos. Les motifs chers aux Arabes, biches et oiseaux affrontés, palmes, y sont sculptés avec la plus grande finesse. On y voit aussi des scènes de chasse ainsi que des lions dévorant des biches. Une inscription coufique qui court en haut du coffret, donne, suivant les renseignements que nous a fournis fort aimablement M. Minguez, la date et le lieu de fabrication de cet ivoire. Il aurait été fait à Cuenca en l'an 441 de

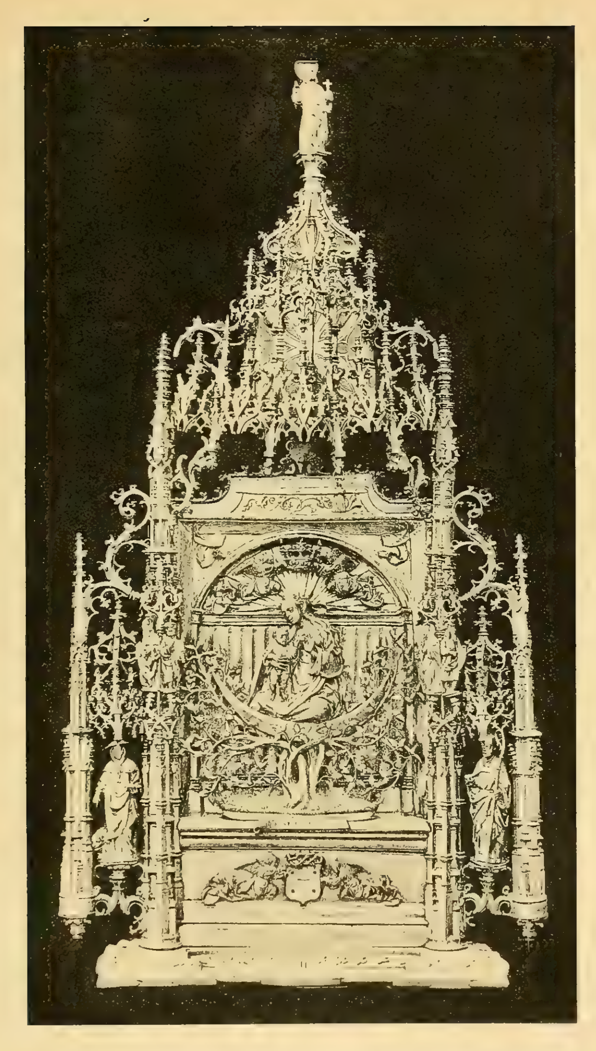
l'hégire, c'est-à-dire en 1049 de notre ère. Des bandes d'émail de Limoges champlevé ont été rapportées sur les joints[1].

Les collections particulières ont fourni peu d'ivoires à l'Exposition. Je ne vois guère à citer qu'un délicieux petit triptyque appartenant à M. le comte de Valencia[2]. Ce charmant spécimen de l'art français du commencement du XIVe siècle est d'une étonnante finesse de sculpture. Quinze sujets sont disposés sous des arcatures gothiques au sommet desquelles sont encore attachées de petites perles. L'Annonciation, la Fuite en Égypte, la Présentation de l'Enfant Jésus au Temple et les autres scènes de la vie du Christ sont rendues avec cette habileté qu'avaient seuls nos ivoiriers des siècles passés. Nous ne croyons pas qu'il existe dans nos collections de pièce comparable à celle-ci.

ORFÈVRERIE.

L'Exposition est particulièrement riche en objets d'orfèvrerie religieuse, on devait s'y attendre d'ailleurs. La plus grande partie est, il est vrai, composée de ces fastueuses pièces espagnoles du XVe et du XVIe siècle en or et en argent, que la dévotion des rois et des grands seigneurs accumula avec une sorte d'orgueil dans les églises et les couvents. Il y a peu de chose à dire de cette catégorie d'objets d'art, précieux plutôt par la richesse de la matière que par la valeur artistique. L'autre partie comprend un certain nombre de pièces de premier ordre. Il faut citer tout d'abord un fort curieux coffret en bois, recouvert de plaques d'argent repoussé (cathédrale d'Astorga). Sur le couvercle de ce coffret, en forme de toit, sont les figures de saint Jean et de saint Luc et une inscription qui permet de le dater d'une façon précise : ADEFONSVS . REX . SCAEMENA . REGINA . Le roi Alphonse III le Grand (866-910) avait épousé la princesse Chimène. Un agneau pascal : AGNUS . DEI est également représenté sur ce couvercle. Sur la face du coffret et sur les côtés est une série d'arcatures sur deux rangs superposés; sous les arcatures du rang supérieur, sont de petites feuilles; sous les autres, des anges. Les deux petits côtés du couvercle montrent les figures de l'archange Gabriel et d'un ange indéterminé.

1. Ce coffret mesure 10 centimètres de hauteur sur 14 cent. 1/2 de largeur.
2. Ce triptyque a 164 millimètres de hauteur et 165 millimètres de largeur.



PAIX EN ARGENT CISELÉ (TRAVAIL PORTUGAIS DU XVIe SIÈCLE).

(Académie des Beaux-Arts de Lisbonne).

L'église de Husillos (diocèse de Palencia) a exposé une jolie petite Vierge en cuivre de Limoges (XIIIe siècle). La Vierge assise tient l'Enfant Jésus sur ses genoux. Le siège, orné de cabochons, s'ouvre par une porte émaillée ; à l'intérieur devaient être mises des reliques. Un socle sur lequel est placé ce reliquaire est décoré d'une inscription en lettres gothiques : AVE . MARIA . GRACIA . PLEN.

Deux statuettes d'argent doré du XVe siècle de saint Jacques de Compostelle et de saint Pierre, la première de travail français, la seconde de travail espagnol, proviennent de Santiago. Elles ont conservé encore une partie de leur décoration coloriée. Les figures et les mains sont peintes. Deux écussons aux armes du donateur et de la donatrice, Jean de Roucel et sa femme, sont fixés au socle de la statuette, bien connue, de saint Jacques. Une inscription gravée sur la base rapporte qu'elle fut apportée de Paris à la cathédrale de Santiago par un nommé Jean [1].

M. Catalina y Garcia, secrétaire général de l'Exposition, a prêté une des pièces les plus intéressantes de ses collections : une petite châsse en étain (XVe siècle) décorée de figures de saints et de plusieurs scènes religieuses gravées, parmi lesquelles on distingue le baptême du Christ. Ainsi que l'indique une inscription en lettres gothiques, ce coffret devait contenir les saintes huiles. Citons encore un reliquaire en cristal de roche orné d'une riche monture d'orfèvrerie, qui a été donné, dit-on, à Philippe II par le duc de Mantoue Vincent Ier. Il appartient actuellement au monastère de l'Escurial.

Parmi les reliquaires espagnols en forme de chef, nous ne voyons guère à mentionner qu'un buste de sainte d'argent doré et peint, du XVIe siècle (Trésor de Santiago); la sainte porte une chemisette et un corsage richement orné, sa tête est couronnée de fleurs. Signalons également un chef et un bras-reliquaire du XVIIe siècle, de la cathédrale de Huesca.

Un très grand nombre de croix a été envoyé à l'Exposition. Parmi celles du XIIIe siècle, presque toutes décorées d'émaux de Limoges, on en a pu remarquer une qui fait partie des collections de M. le comte de Asalto. Suivant les habitudes des émailleurs de Limoges, la figure du Christ a été émaillée et rapportée sur la croix ; sur les bras de celle-ci, deux petites figures, celles de la Vierge et de

1. *Nobiles vir dominus Joannes de Roucel, miles, de regno Francie, dederunt istam imaginem et Jehanna, uxor eius, ad honorem Dei et sancti Jacobi de Galecia et ego Johan aportavi de Parisiis, ex parte prefati domini. Orate pro eis.*

saint Jean ont été également fixées. De Limoges aussi, mais d'une époque postérieure (xve siècle), provient une croix de cuivre émaillée (église de Villameriel, diocèse de Palencia); les deux larrons ont été rapportés sur les branches de la croix.

Une jolie croix du xvie siècle appartient au monastère de l'Escurial. La légende veut qu'elle ait été portée par le roi Alphonse III de Castille à la bataille de Las Navas de Tolosa (1212) et donnée par ce roi au monastère de las Huelgas, près de Burgos! Elle est renfermée dans un étui de cuir repoussé, qui semble avoir été fait pour une autre pièce d'orfèvrerie que celle-ci. Le trésor du même monastère a exposé deux crucifix italiens du xvie siècle; ce sont de véritables merveilles. L'un est entièrement en cristal de roche; la monture est encore émaillée; l'autre, qui n'a pas plus de quatorze centimètres de hauteur, est en or émaillé.

Trois églises du diocèse de Palencia, les églises d'Amusco, de Villamuera de la Cueza et de Santa-Cruz de Medina de Rio-Seco, ont fait sortir de leurs trésors des croix d'argent et d'or qui n'ont pas moins d'un mètre de hauteur. Elles sont toutes du xvie siècle et ont été faites par des orfèvres espagnols. L'une d'elles, celle de l'église d'Amusco, est datée d'une façon précise par une inscription gravée dans un cartouche : ESTA . CRVZ . SE . HIZO . ANO . DE . MDVIII.

Il serait trop long de citer ici toutes les somptueuses croix espagnoles du xviie siècle, dont il y a véritablement profusion à l'Exposition, nous avons d'ailleurs dit plus haut qu'au point de vue artistique elles ne présentent qu'un intérêt relatif.

Mentionnons cependant, comme spécimen, celle de Tarazona, riche pièce décorée de pierres précieuses et d'émaux. L'Académie des Beaux-Arts de Lisbonne a montré une de ces croix (xvie siècle) qui avait déjà figuré à l'Exposition rétrospective de cette ville en 1882.

Parmi les quelques crosses exposées, je n'en vois guère qu'une à citer. C'est une crosse d'orfèvrerie limousine, dont la douille est émaillée (Musée archéologique). Dans la volute est figurée la scène de l'Annonciation, si fréquemment représentée dans ce genre d'objets religieux (xiiie siècle).

Les calices sont en fort grand nombre, mais en général du xvie ou du xviie siècle. Une très belle pièce, en argent doré, le calice de l'église Saint-Nicolas de Valence, est d'origine italienne (xvie siècle); la plupart des autres calices sont de fabrication espagnole. Citons parmi ceux du xvie siècle, ceux de la cathédrale de Valence, de l'Escurial,

de la cathédrale de Huesca, de Tarazona (daté : 1583) et ceux des églises du diocèse de Palencia : églises de Piña de Campos, de Villameriel, de Becerril de Campos et du monastère de Saint-Dominique. Le calice qui appartient actuellement à ce dernier monastère aurait été donné, suivant la tradition, au commencement du XVI[e] siècle, par Ferdinand le Catholique aux moines de Ségovie.

Quelques jolies paix italiennes du XVI[e] siècle ont été réunies dans les vitrines de l'Exposition. Celle qu'a envoyée le monastère de l'Escurial est une des plus belles. Le centre est occupé par la représentation en bas-relief de l'Ascension. Au sommet de cette scène, un cercle au milieu duquel se trouve le Père Éternel. Une petite statuette du Christ surmonte ce cercle. Le tout est en argent doré. Une autre paix, en or émaillé, nous montre, sur un fond de nacre, saint Jérôme dans le désert (cathédrale de Valence). Au milieu d'une autre pièce du même genre, en argent doré, qui vient de Ségovie, est enchâssé un camée de jaspe byzantin du XIV[e] ou du XV[e] siècle, représentant la Résurrection ; sur une bande en or, qui le surmonte, est une bataille de fantassins et de cavaliers très finement ciselée. De chaque côté, des petites niches contiennent des statuettes de saints, parmi lesquelles on distingue saint Jean et saint Pierre.

L'Académie des Beaux-Arts de Lisbonne a envoyé un *osculatorium* en argent ciselé, de style manuelin, qui a déjà figuré à l'Exposition de Lisbonne [1]. C'est un des meilleurs spécimens de cette orfèvrerie religieuse portugaise du XVI[e] siècle, au sujet de laquelle nous pourrions répéter ce que nous avons dit plus haut de l'orfèvrerie religieuse espagnole de cette époque.

De Barcelone vient un joli ostensoir français en argent doré (XV[e] siècle). La partie centrale, de forme fuselée, est portée sur un pied ; de chaque côté part une branche supportant une statuette d'ange dont le visage est peint. On remarque, parmi les objets religieux du diocèse de Palencia, trois ostensoirs de la fin du XV[e] siècle et du XVI[e] siècle. L'un d'eux (trésor de l'église d'Astodillo) a conservé ses anciens poinçons. Le nom de l'orfèvre : PADILLA, et un écusson aux armes de la ville de Valladolid y sont frappés. Le nom de l'orfèvre est répété plusieurs fois. Nous ne mentionnons que pour mémoire un ostensoir qui est un véritable monument, il a été donné par le pape Alexandre VI à l'église de Jativa (diocèse de Valence). Il aurait été fait, dit-on, avec le premier argent apporté d'Amérique.

1. Voir. Ch. Yriarte, *loc. cit.*, p. 561.

Nous avons signalé, dans notre premier article, à propos des émaux, deux burettes émaillées de Laudin. Il en existe d'autres à l'Exposition, mais en étain (cathédrale de Léon); elles pourraient bien être françaises d'origine. L'une d'elles est décorée des armes de France, une autre des armes d'Angleterre. Elles ont une forme



MÉDAILLON DE BRONZE DE FERDINAND LE CATHOLIQUE.

(Collection de M. le général Noguès.)

tout à fait arabe (xiiie siècle). La même cathédrale a envoyé, avec ces burettes, deux calices également en étain, qui sont à peu près de la même époque.

Terminons cette énumération déjà longue des objets religieux, en signalant le vase d'Astorga. Le corps, de travail oriental, gravé de plantes en relief, est en cristal de roche. Il a été monté en argent doré et muni de deux anses. Cette pièce hors ligne peut se rapprocher du joyau du même genre conservé au Musée du Louvre, la buire de Saint-Denis

Dans deux vitrines sont réunis plusieurs joyaux des collections royales et de l'Escurial. On peut admirer une fort belle coquille en améthyste, montée sur un pied en or émaillé. Elle est fixée au pied par son bord inférieur et est décorée d'une tête d'ange en or émaillé, appliquée en son centre. (Collection de S. M.) De l'Escurial, viennent une jolie petite pendeloque en or, de forme rectangulaire, à fond en or émaillé de bleu et de vert, représentant une Adoration des Mages, et un coffret en cristal monté en or dont M. Bonnaffé a savamment parlé dans l'*Art*[1].

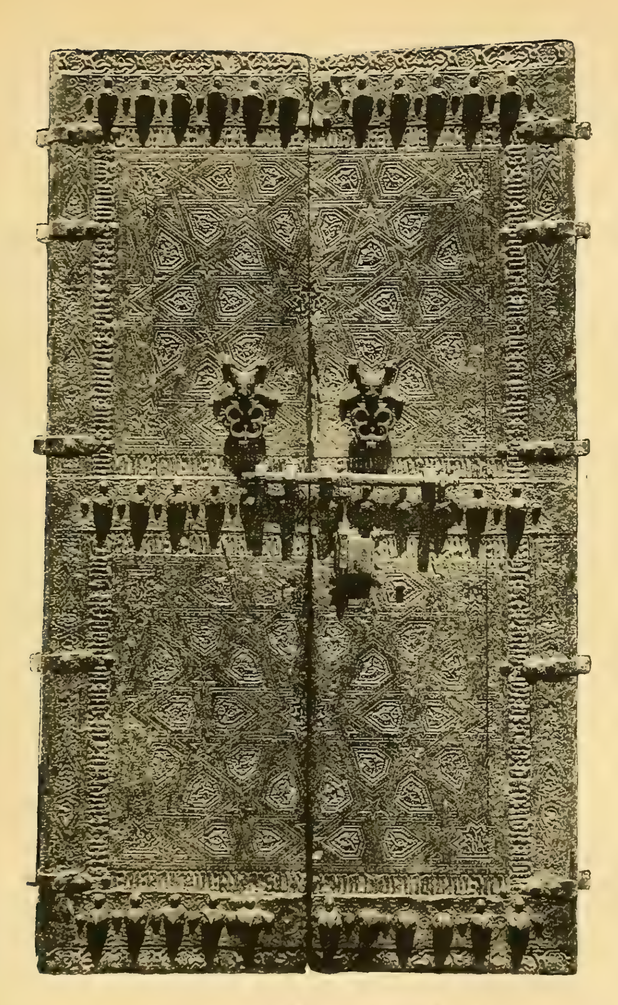
Parmi les pièces d'orfèvrerie civile, on remarque une masse en argent du xvie siècle (restaurée, nous a-t-on dit, en 1649), insigne d'un des syndics de Valence, et un casque, qui forme le sommet de la bannière dite la « senyera », fondu et ciselé par Juan Caldero en 1587. Ce casque, en argent, est surmonté d'une couronne et d'un cimier en forme de chauve-souris (Ajuntamiento de Valence). Dans la vitrine de M. le général Noguès, est disposée toute une série de vases espagnols, en argent, de formes variées, du xvie et du xviie siècle. De la vaisselle plate du xvie siècle, aiguières, fruitiers, coupes, a été exposée par les collections royales de Portugal.

Deux collections de petits objets sont particulièrement intéressantes; l'une, de bijoux et de décorations de l'Inquisition (xvie au xixe siècle) réunie par M. le général Noguès; l'autre, de pendants de chevaux (xiiie au xve siècle) réunie par M. le comte de Valencia. Ces pendants de chevaux sont en général en cuivre émaillé et ciselé; ils ont parfois des inscriptions. Ainsi l'un d'eux représente un chien attaché, avec cette légende : *Suella me* (lâchez-moi).

M. le commandant Herrera, M. Pablo Bosch et M. le comte de Estaban, ont disposé dans deux vitrines quelques fort belles médailles espagnoles, italiennes et françaises du xvie siècle et quelques séries de monnaies espagnoles. M. le général Noguès a exposé une admirable épreuve d'une très rare médaille de Ferdinand le Catholique. A côté, M Noguès a placé un délicieux petit nielle, en forme de pendeloque, portrait d'un personnage florentin du xve siècle.

Deux armures de cavaliers du Musée de l'Armeria ont été montées dans la salle où l'on admire la belle tapisserie du Mariage mystique de l'Agneau. Dans deux autres salles on a réuni la collection d'armes et d'armures envoyée de Barcelone et la collection de

1. 1887, t. XLIII, p. 165-174.



PORTE EN BOIS INCRUSTÉ DE BRONZE (XVe SIÈCLE).

(Cathédrale de Séville.)

M. le marquis de Casa Torres. Un peu partout ont été dispersées plusieurs épées parmi lesquelles on doit signaler celles qui appartiennent à M. le comte de Valencia; l'une de celles-ci doit être citée : c'est une épée du XIIIe siècle, dont le pommeau rond et plat est orné d'armoiries qu'entoure la légende en lettres gothiques :

AVE . MARIA . GRACIA . PLENA .

Dans la vitrine où se trouve la tunique à manches de Boabdil, le dernier roi maure de Grenade, mentionnée dans notre précédent article, on a eu l'excellente idée de mettre les épées et le poignard de ce roi. (Collection de M. le marquis de Viana.) La plus grande de ces épées, très connue d'ailleurs, est un admirable spécimen de l'art mauresque. La fusée en ivoire est sculptée avec une habileté extraordinaire. Des émaux cloisonnés et des filigranes rehaussent la richesse de cette pièce historique.

Toute une salle est remplie de ferronnerie. De nombreux spécimens de clous, de clefs, de serrures de toutes les époques et de toutes formes, sont disposés sur des panneaux de bois accrochés aux murs. C'est une collection intéressante au point de vue de l'histoire de la serrurerie, mais qui ne comprend pas de pièces sortant de l'ordinaire.

Les bois ne sont pas représentés en aussi grand nombre qu'on aurait pu s'y attendre. Il faut cependant citer les curieuses stalles de Saint-Marc de Léon, d'un travail rude et sauvage; elles peuvent remonter au Xe siècle. De Valence, proviennent des fragments peints et dorés des sculptures de l'ancienne maison municipale: ce sont des écussons armoriés et un médaillon de Ferdinand le Catholique. On ne saurait passer sous silence une statue en bois de saint François d'Assise, sculptée vraisemblablement par Pedro de Mena, élève d'Alonso Cano, trois bandes de bois, de l'école de Berrugete, et un très joli petit mannequin d'homme en buis, admirablement modelé [1], excellent travail allemand du XVIe siècle (Collection de M. le comte de Valencia). La petite boîte en bois qui renferme cette dernière pièce porte une note du XVIIe siècle, d'après laquelle ce mannequin aurait été fait par Albert Dürer (*Manequi hecho de Alberto Durero*). On sait quelle confiance on peut avoir dans des attributions de ce genre. Un beau spécimen de l'art hispano-mauresque, une porte en bois

1. Ce mannequin a environ 23 centimètres de hauteur.

décorée de clous de bronze et de marteaux à têtes de lions, a été apporté de la cathédrale de Séville. Le fond offre l'aspect d'une marqueterie; en bordure court une inscription en lettres gothiques. C'est une œuvre des plus fines due à ces fort habiles artistes maures, restés au service des rois d'Espagne, les *mudejares*[1]. Je ne mentionne que pour mémoire les stalles de Ségovie (XVIIe siècle) et quelques meubles de la même époque, parmi lesquels nous n'avons pas remarqué de pièce offrant un intérêt particulier.

Une nombreuse série de plats hispano-mauresques, à reflets métalliques, a été réunie par le Musée archéologique. Il s'en trouve aussi quelques-uns, fort beaux, dans les vitrines de M. le comte de Valencia et de M. d'Osma. Un grand vase à anses, du Musée archéologique, rappelle singulièrement celui de l'Alhambra. Les faïences italiennes sont fort rares à l'Exposition. Il n'y a guère à citer qu'une buire et une salière d'Urbino, aux armes du comte de Lemus, vice-roi de Sicile (collection de M. le comte de Valencia). Mentionnons quelques carreaux de faïence (XVe siècle) dont plusieurs portent le nom de l'archevêque Lopez de Mendoza (collection de M. José Villa-Amil) et une cuve baptismale en terre vernissée (XVIe siècle), appartenant à M. le marquis de Florès Davila.

Une des plus étonnantes productions des émailleurs de Limoges du XIIIe siècle est certainement la statue tombale en bronze de l'évêque Maurice, fondateur de la cathédrale de Burgos, mort en 1240. Des restes d'émail se voient encore sur le coussin qui soutient la tête. Tout le vêtement du personnage est décoré de gravures représentant, dans des losanges, des fleurs de lis alternant avec des châteaux, motifs d'ornementation rappelant les armes de France et celles de Castille[2]. Il paraît que ce précieux monument, autrefois émaillé presque complètement, a perdu toute sa belle décoration, dans un nettoyage fait avec du sable! Une autre statue tombale vient de la cathédrale de Malaga; elle représente le fondateur de cette cathédrale en costume d'évêque, à moitié couché, s'appuyant sur le bras gauche; un coussin et un livre sont placés sous ses pieds (XVIe siècle).

Une belle plaque tombale du XVe siècle en bronze, entièrement gravée, qui se trouvait autrefois dans l'église de Castro-Urdiales,

1. Voir Museo español de Antiguedades, t. IX (1878), p. 399-420 (R. Amador de los Rios, *Hoja de puerta mudejar conservada en la sacristia alta de la catedral de Sevilla*).

2. Cette statue tombale a été publiée dans les *Monumentos arquitectonicos de España*, t. I (province de Burgos).

appartient actuellement au Musée archéologique qui l'a fait placer dans une des salles de l'Exposition. Cette plaque, où se voit gravé un personnage debout, les mains jointes, sous une arcature gothique, a recouvert la sépulture de Martin Fernandez de las Cortinas, de sa femme et de ses fils [1]. Signalons, pour terminer, une intéressante collection d'originaux en cire de sceaux espagnols, royaux, ecclésiastiques et municipaux, appartenant à M. Catalina y Garcia.

A l'Exposition espagnole d'art rétrospectif avaient été annexées deux salles réservées aux collections envoyées par la France à Madrid. Malgré les nombreuses démarches de M. le marquis de Croizier, délégué général de l'Exposition à Paris, les amateurs français qui ont répondu à la demande du gouvernement espagnol ont été assez rares. M. l'abbé Trihidez est allé à Madrid et a organisé lui-même plusieurs collections rémoises qui lui avaient été confiées; M. Chandon de Briailles a fait mieux encore, il a lui-même apporté à Madrid tous les objets d'art qu'il possède. Une des deux salles de la France est entièrement occupée par une nombreuse série de belles photographies de monuments antiques de la Tunisie et du Musée beycal, toutes faites par un artiste dont les gravures sont bien connues, M. Sadou, actuellement attaché au Musée du Bardo.

Nous apprenons, en terminant ce dernier article, que la fermeture de l'Exposition a été reculée jusqu'au 30 juin. Voilà une fort heureuse nouvelle qui donnera aux lecteurs de la *Gazette*, qu'auront intéressé ces notes trop brèves, trois mois encore pour se rendre à Madrid. Nous ne croyons pas qu'ils auront à regretter leur voyage.

F. MAZEROLLE.

1. Manuel de Assas, *Lauda o cubierta de panteon de la iglesia parroquial de Castro-Urdiales* (*Museo español de Antiguedades*, t. I, p. 257-276).



ARNOLD BŒCKLIN



A période la plus originale, dans l'histoire de la peinture allemande au XIXe siècle, est encore celle qui a commencé vers 1820 avec les œuvres de jeunesse de Cornélius, et qui peut être considérée comme s'étant close vers le milieu du siècle. On donne à cette période le nom général de *Romantisme*, mais le romantisme des peintres allemands, presque à l'opposé de celui des peintres français contemporains, a eu pour tendance principale de secouer la domi-nation de l'antique et de revenir aux formes et au style de l'art du moyen âge.

Le principe fondamental de ce mouvement artistique était logique et sage : c'était l'idée que, pour être fort, un art doit s'appuyer nécessairement sur les particularités nationales et qu'il ne peut s'inspirer sans danger d'une civilisation ou d'un art étrangers que dans la mesure où il s'en inspire seulement pour compléter, pour orner le fonds qu'il emprunte au caractère de sa patrie. Mais si ce principe était juste, l'école romantique allemande, en revanche, ne l'a compris et appliqué que d'une façon toute superficielle ; et malgré que les artistes de haute valeur n'aient pas manqué à cette école, les œuvres qu'elle a produites n'offrent plus guère d'intérêt qu'au point de vue historique.

Cette stérilité artistique du romantisme allemand a eu deux causes essentielles. D'abord, on s'est trop souvent contenté de transporter simplement dans l'art moderne les modèles laissés par Dürer et ses contemporains, la naïveté et le maniérisme de leur style, sans s'occuper d'étudier plus à fond les particularités diverses de cette peinture primitive, et les vraies sources de son action esthétique. Son action esthétique avait ses sources dans la profondeur du sentiment personnel, dans l'expression volontiers humouristique du caractère et de l'individualité, et par-dessus tout dans le soin constant de représenter, à l'aide de ces qualités diverses, la vie contemporaine. Or c'est tout le contraire que nous trouvons dans la peinture des romantiques allemands : nous y trouvons un constant dédain du présent, un retour absolu et irraisonné vers le passé, la complète abdication de tout sentiment moderne au profit d'un culte idolâtre du moyen âge, considéré comme l'unique et parfaite incarnation de tout art et de toute poésie.

La seconde cause de l'impuissance finale du romantisme allemand est d'un ordre plus général et tient à l'esprit même de la race. Au fond, le tempérament artistique de l'Allemagne est un tempérament musical et littéraire qui avait besoin d'une longue éducation pour arriver à s'exprimer sous une forme plastique. Aussi l'école romantique était-elle condamnée à l'impuissance, faute de posséder une technique assez développée. Issue d'un point de vue littéraire, poursuivant en somme un compromis entre la poésie et la peinture, elle ne s'occupait que d'illustrer les traditions populaires, les légendes et les mythes du moyen âge. Acharnée à fuir toutes les influences modernes et particulièrement étrangères, elle se défendait par là même de faire profiter sa technique des progrès obtenus dans les autres écoles et les autres pays. Seul Cornélius ne dédaignait pas, dès ses premières œuvres, et malgré leur romantisme, de s'inspirer de l'antique, dont il devait s'inspirer davantage encore, quelques années plus tard, pour fonder notre école de peinture monumentale. Il a été le plus grand artiste de l'Allemagne, depuis Dürer. Mais, dessinateur excellent, avec un véritable génie pour la composition, jamais il n'a pour ainsi dire soupçonné ce que c'était que la peinture.

Phénomène singulier et très digne d'être signalé : cette école qui a passé si vite et qui a si vite disparu sans presque laisser de traces pour être remplacée par une école réaliste, c'est seulement après qu'on la croyait à jamais finie qu'elle a produit sa fleur la plus magnifique. Cette fleur du romantisme allemand s'offre à nous dans



L'ÎLE DE LA MORT, PAR ARNOLD BŒCKLIN.

(D'après la gravure de Max Klinger.)

l'œuvre d'un grand et étrange artiste de notre temps, œuvre entre toutes intéressante, car nous y trouvons maintenu le principe fondamental du romantisme, l'effort pour créer un art purement et essentiellement national; et, en même temps, elle nous apparaît dégagée des défauts du romantisme, surtout en ce qui touche la forme. Comme l'œuvre de Cornélius, en effet, cette œuvre d'esprit tout germanique s'inspire de l'antique au point de vue de la forme; au point de vue de la couleur, elle s'inspire de l'art de Poussin et des coloristes français de notre temps. Et, transformant ces éléments étrangers sous l'action d'une puissante originalité individuelle, cette œuvre parvient tout ensemble à être l'incarnation la plus complète des principes de l'école romantique allemande, et aussi la plus complète manifestation de la couleur qu'ait produit l'art allemand de tous les temps.

L'œuvre dont nous parlons est celle du peintre suisse Arnold Bœcklin, une des personnalités artistiques les plus fortes, les plus singulières et les plus imprévues qu'on puisse rencontrer dans l'histoire de l'art. Bœcklin ne se rattache en vérité au romantisme allemand ni par sa technique ni par le choix de ses sujets, dont la plupart sont pris à la mythologie des Grecs. Romantique, il l'est pourtant foncièrement par les traits essentiels de son génie, par l'intimité, la profondeur inouïe de son sentiment, par son souci du caractère individuel, par son puissant humour, par la façon anticlassique, et toute mythique, toute *dyonisiaque,* dont il a interprété les sujets classiques qu'il a traités. Le romantisme de Bœcklin est donc à la fois allemand et hellénique : l'esprit grec et l'esprit allemand sont les deux pôles entre lesquels il a su maintenir son génie.

*
* *

Arnold Bœcklin est né le 16 octobre 1827 à Bâle, dans la ville illustrée par Holbein. Il descend d'une riche famille de commerçants établis depuis longtemps dans la ville. Dès le collège, il donna des marques de ce goût pour le monde antique qui s'est conservé intact aujourd'hui encore chez le vieillard de soixante-cinq ans, et qui lui fait estimer au-dessus de tout la poésie des classiques grecs. En même temps, contrastant avec le milieu prosaïque de la ville de commerce rhénane et avec les préoccupations toutes pratiques de ses habitants, se développait chez l'enfant un penchant prononcé pour la nature et la solitude; une imagination aussi riche que bizarre

l'empêchait de prendre intérêt à rien de ce qui intéressait les hommes qui vivaient à ses côtés.

Doué d'une vigueur physique tout à fait exceptionnelle, Bœcklin a toujours eu aussi une force de volonté extraordinaire. Et à toutes ces qualités il en joignait encore une autre qui, d'ordinaire, exclut, plutôt qu'elle n'accompagne, l'imagination poétique : un sens mathématique très fin et très subtil. C'est cette qualité qui a conduit le maître peintre à s'occuper, pendant une grande partie de sa vie, de la construction d'une machine volante. Le projet de machine qu'il a conçu est d'une invention si originale et si logiquement déduite, qu'il a ébloui les spécialistes et que, à plusieurs reprises, on a cru qu'il allait résoudre le problème d'une façon définitive.

Ce rare ensemble de qualités devait permettre à Bœcklin de développer dans tous les sens son originalité artistique, de créer un art absolument nouveau et personnel, et de résister pendant de longues années à l'hostilité ou à l'indifférence du public.

Ce ne fut point chose facile pour le jeune homme de pénétrer dans la carrière artistique. Il eut d'abord à vaincre la répugnance de ses goûts pour cette carrière, et à peine y était-il parvenu que la perte complète de la fortune de sa famille lui créa un autre obstacle, plus difficile encore à franchir. Il le franchit pourtant, avec l'obstination calme et résolue qui est le fond de son caractère. En 1846 il partait pour Dusseldorf, ayant achevé à Bâle son éducation artistique élémentaire.

La peinture à l'ordre du jour, dans l'école de Dusseldorf, était alors ce romantisme prosaïque et dégénéré qui plaçait tout son idéal dans la sentimentalité des sujets (tombeaux, cloîtres, couchers de soleil, cavaliers et brigands) et dans une exactitude minutieuse et pédantesque du rendu. Cette peinture était d'autant plus faite pour déplaire au jeune peintre suisse que son romantisme à lui n'étaitpas une affaire de mode, mais l'intime et profond besoin naturel de sa forte personnalité artistique.

Un seul des peintres de Dusseldorf pouvait avoir de l'intérêt pour Bœcklin : le paysagiste Schirmer, dont le fin sentiment de style et le charmant coloris, inspiré des maîtres français contemporains, exercèrent en effet une vive influence sur le développement du génie de son jeune élève. Il y a entre tels tableaux de Bœcklin et les tableaux de Schirmer une relation manifeste, notamment en ce qui concerne la profondeur et le charme du coloris. Quant aux autres peintres de Dusseldorf, avec leurs compositions méticuleuses et

incolores, ils ne pouvaient que déplaire à un jeune homme dont l'œil recherchait d'instinct les effets les plus rares de la nature et les revêtait des couleurs les plus fantastiques.

Aussi ne resta-t-il pas longtemps à Dusseldorf. Schirmer avait éveillé en lui une vive curiosité pour l'œuvre des coloristes français contemporains : il n'eut plus de pensée que de la connaître, et, dans ce but, d'aller à Paris. Après un séjour à Bruxelles, où il copia soigneusement les ouvrages des vieux maîtres, il vint à Paris en 1848, et fut témoin de la révolution de Février.

Il acquit, au spectacle de cette révolution, une expérience du sang et de la mort qui devait être d'une importance considérable pour le développement de son génie. Il y trouva en effet un puissant aliment à son goût naturel de l'étrange, voire du tragique et de l'horrible, goût dont il ne devait jamais cesser de donner la preuve. Mais comme il était contraint à vivre du produit de son art, et que personne, à Paris, dans ces temps troublés, ne se souciait d'acheter de la peinture, il revint dans sa patrie. Et quand il s'y fut acquitté de ses devoirs militaires, en 1850, il partit pour Rome; ce fut la première fois qu'il visita cette Italie qui devait être désormais la vraie patrie de son âme et où il devait passer une grande partie de sa vie.

La mélancolique poésie de la Campagne romaine produisit tout de suite sur lui une impression profonde et ineffaçable. A Rome, il se trouva en relation avec un groupe d'artistes allemands devenus fameux depuis, Dreher, Feuerbach, Reinhold Begas : il y rencontra aussi des poètes et des littérateurs éminents, notamment Scheffel et Heyse. C'est à ce dernier qu'il dut de faire la connaissance du comte Paul Schack, ce généreux mécène des peintres allemands qui longtemps le fit vivre en lui achetant et en lui commandant des tableaux pour sa célèbre galerie de Munich.

Dans le même temps, Bœcklin accomplit un acte qui eut pour sa carrière plus d'importance encore et qui donne bien la marque de sa force de volonté, si l'on songe aux circonstances où il se trouvait. Pauvre, sans espoir de rencontrer un amateur qui consentît à lui acheter son étrange et déconcertante peinture, il épousa une jeune fille aussi pauvre que lui, mais parfaitement belle, une Romaine, dont on revoit souvent le portrait dans ses œuvres. Le mariage de Bœcklin peut être considéré comme le symbole de son art, où s'unissent d'un lien indissoluble et pour le plus grand charme des yeux, la rêverie romantique allemande et la pure beauté antique.



IDYLLE MARINE, PAR ARNOLD BŒCKLIN.

(D'après la gravure de Hecht.)

A Rome aussi, le combat de la vie fut dur pour le jeune artiste. Il lui fallut bientôt revenir à Bâle, et ce fut là que vint le trouver sa première commande. Un consul de Hanovre lui demanda de peindre, pour décorer la maison qu'il possédait dans cette ville, cinq grandes compositions à la détrempe sur toile, représentant les divers usages du feu. J'ai eu l'occasion de voir il y a quelques années deux de ces gigantesques peintures, à Berlin, dans l'atelier d'un restaurateur de tableaux, où on les avait envoyées pour la réparation de certains dommages d'ailleurs sans importance. C'était deux paysages, un *Bord de la Mer* et un *Site montagneux*. Je ne me souviens plus exactement du détail des sujets ; mais j'en ai gardé l'impression d'une gaieté quasi antique et d'un charme de couleur merveilleux. Ces deux peintures faisaient songer aux paysages bibliques de Schirmer, mais toutes deux étaient déjà du pur Bœcklin. Les trois autres peintures sont-elles du même genre, ou ces deux-là forment-elles une exception dans la série? Je ne puis le dire. Mais j'ai peine, ayant vu ces deux-là, à m'expliquer l'origine du long et ruineux procès que Bœcklin dut engager avec le consul hanovrien, pour le forcer à accepter des peintures qu'il avait commandées, mais dont apparemment la bizarrerie lui avait déplu. Ce procès, qui faillit achever de jeter dans la misère le peintre et sa famille, eut naturellement pour effet d'aigrir son humeur. En 1856, désespérant de trouver de l'ouvrage à Bâle, il vint à Munich : pour sa bienvenue il y tomba malade du typhus, avec deux de ses enfants. Et il était dans une situation matérielle et morale des plus lamentables, lorsque le gouvernement eut l'heureuse idée d'acheter pour la Pinacothèque un de ses tableaux exposé au *Kunstverein* de Munich. Ce tableau représentait *Pan, le dieu des bergers, jouant de la flûte à l'heure de midi*. L'originalité de sa composition, sa profonde vérité d'observation et d'expression, donnent aujourd'hui encore à ce tableau une importance considérable dans l'œuvre de Bœcklin. Sitôt exposé, il produisit une sensation très vive, et c'est de lui que date le mouvement d'admiration qui s'est depuis maintenu et développé en Allemagne autour de Bœcklin.

Le comte Schack, en particulier, s'intéressa vivement au peintre bâlois : il lui acheta de nombreux tableaux, et ce fut lui qui, en 1858, lui fit obtenir sur sa recommandation une place de professeur à l'École des Beaux-Arts qui venait d'être fondée à Weimar. Bœcklin y eut pour collègues le sculpteur Reinhold Begas, le peintre de portraits Lenbach et le paysagiste Preller, dont les tableaux



L. Muller sc

SIRÈNES ET TRITONS

(Musée de Munich)

Beaux-Arts

Imp. Ch. Wittmann

inspirés de l'*Odyssée* rappellent à plus d'un égard les siens. Mais il ne resta pas longtemps à Weimar. La petite ville avait beau être charmante, Bœcklin avait beau s'y trouver en compagnie de maîtres éminents, qui tentaient d'y renouveler l'époque glorieuse des Gœthe et des Schiller, Weimar, c'était trop le Nord pour son génie tout assoiffé du soleil du Midi. Il souffrait de vivre dans ce pays : rien ne le prouve mieux que ce fait, que, pendant tout le temps de son séjour à Weimar, au lieu de profiter de l'aisance et de la liberté, enfin conquises, pour se consacrer à son art, il s'occupa pour ainsi dire exclusivement de sa machine volante. Le critique d'art bavarois Pecht raconte même à ce propos un trait qui peint l'extraordinaire influence exercée toujours par Bœcklin sur tous ceux qui l'approchaient : à l'exemple du peintre, tous ses collègues et tous ses amis, négligeant les soins de leur profession, s'étaient mis à s'occuper de machines volantes, si bien que l'on entendait dire couramment dans Weimar : « Encore un à qui Bœcklin a fait perdre la tête! »

Il ne peignait pour ainsi dire pas. Pourtant, une *Chasse de Diane*, un de ses petits tableaux les plus connus, exprime dans sa composition et son exécution une allégresse infinie. Nous y voyons le dieu Pan assis sur un rocher au plein soleil de midi et mettant en fuite, d'un éclat de *rire panique,* un berger et son troupeau. Impossible d'imaginer une composition plus vibrante de vérité et d'humour.

Bœcklin aspirait de toute son âme vers le soleil du Midi : ces deux tableaux de Pan suffiraient à le prouver. En 1861, quittant définitivement Weimar, il retourne à Rome, d'où il repart bientôt pour errer au hasard dans le sud de l'Italie, visitant Naples, Capri, Pompéi, se remplissant les yeux de couleur et de lumière, en même temps qu'il développe et raffine son goût naturel de la vie antique.

La *Villa au bord de la mer* est le premier fruit de ce nouveau séjour du maître en Italie. C'est aussi la première en date de toute une série de grandes compositions qui vont montrer sous un aspect jusque-là inconnu le génie de Bœcklin.

Deux autres ouvrages de la même période, dans un étrange contraste avec le pathétique et la mélancolie de la *Villa au bord de la mer,* présentent au contraire, l'un, un caractère de pure idylle, l'autre, le type d'un humour joyeux et calme. Ces deux tableaux sont la délicieuse *Plainte du berger*, qu'écoute sans être vue la belle Amaryllis, et le *Cabaret antique*, à la porte duquel on voit, devant une statue de Bacchus, un soldat ivre qui titube et une bouquetière qui chante.

Le second séjour du maître en Italie dura cinq ans. Puis, suivant sa constante habitude de changer de résidence, il revint, en 1860, à Bâle, où il eut enfin la joie de voir son génie reconnu de ses compatriotes. A l'aide d'un procédé de son invention, il peignit à l'Hôtel de Ville trois fresques monumentales, qui sont aujourd'hui fameuses par la singularité de leur composition et la verve de leur exécution. Il sculpta vers la même époque, pour la décoration d'un autre édifice public de sa ville natale, des masques grotesques d'une extraordinaire intensité d'expression satirique, et qui reproduisaient, dit-on, avec une extrême ressemblance de caricature, les figures de certains citoyens de Bâle.

Il peignit ensuite pour la galerie Schack quatre petits tableaux qui sont des joyaux de couleur, et qui comptent parmi ses chefs-d'œuvre : la *Marche vers Emmaüs*, pleine d'un sentiment chaud et vraiment religieux ; la terrible *Mort chevauchant dans un paysage ;* les *Furies poursuivant un meurtrier*, et enfin la *Gorge du Dragon*, d'après une ballade de Gœthe.

En 1871, le maître s'installe de nouveau à Munich, et il y reprend la série des grandes compositions qu'il avait inaugurées naguère avec sa *Villa au bord de la mer*. Sa personnalité de jour en jour s'affirme plus étrange et plus puissante, faisant de lui, décidément, avec Menzel, le maître le plus génial de l'École allemande. La bizarrerie de ses visions se clarifie ; la grossièreté de certaines de ses peintures précédentes se change en une réelle grandeur lyrique; et c'est aussi à ce moment que naît dans son œuvre ce type où se mélangent les particularités de l'homme, du cheval et du poisson, type qu'il a pour ainsi dire renouvelé, en le ramenant à son origine antique, en lui donnant toute la valeur d'un symbole panthéiste. Son art acquiert ainsi sans cesse davantage une signification philosophique ; il devient une poésie de la nature, l'expression de ses forces profondes et de ses sentiments éternels. Tel nous apparaît l'art de Bœcklin, notamment, dans son *Combat de Centaures*, dans ces *Idylles de la mer* où s'allient merveilleusement la verve romantique et la haute et noble inspiration classique. De ce séjour à Munich date également le *Paysage héroïque*, refait plus tard sous le titre de l'*Incendie du Bourg*.

Mais à Munich, non plus, Bœcklin ne put demeurer longtemps. En 1876, il retourna pour la troisième fois en Italie, et s'établit cette fois à Florence. Sous l'influence des grands maîtres de la Renaissance florentine, son génie prit encore plus de perfection formelle et plus

de profondeur poétique, comme le prouve son *Ile de la Mort*[1], plusieurs fois répétée : œuvre d'une expression si pathétique, avec l'intensité de son coloris et la vigueur tragique de son paysage, que je la considère non seulement comme le chef-d'œuvre de Bœcklin, mais comme l'un des chefs-d'œuvre de l'art de notre temps. A la même série se rattache l'admirable chef-d'œuvre qui illumine de son éclat triomphal la Nouvelle Pinacothèque de Munich, le *Jeu des Ondes*[2], scène d'un panthéisme ineffablement joyeux et vivant, et la *Famille Marine*, ce prodige de composition et de couleur.

En 1880, Bœcklin revint une dernière fois dans sa patrie. Il se fit construire à Hottingen, près de Zurich, une demeure idyllique et solitaire, dont l'influence dut contribuer à renforcer dans son œuvre l'élément romantique, qui, pendant les années précédentes, avait été manifestement relégué au second plan par l'élément classique.

Une étrange *Pietà*, d'une exécution admirable, les *Pensées d'Automne*, un petit bijou de couleur, les fantastiques *Ruines d'un château au bord de la mer*, deux portraits de lui-même, dignes de Holbein, un merveilleux *Ermite*, qui appartient aujourd'hui, avec la *Pietà* et un autre tableau moins important, à la Galerie nationale de Berlin, enfin, un *Jour de printemps*, d'une inspiration à l'italienne : toutes ces œuvres de genres si divers témoignent d'une variété d'impression, d'une noblesse, d'une originalité, d'une volonté presque déconcertantes. Pas une seule fois, durant sa longue carrière, Bœcklin ne s'est fatigué d'inventer. Chacun de ses tableaux, même les plus petits et les plus insignifiants en apparence, a servi à nous révéler quelque nouvel aspect de sa personnalité.

FRANZ-HERMANN MEISSNER.

(La fin prochainement.)

1. La reproduction que nous en donnons a été faite d'après le tableau de la collection J.-C. Schœn, à Worms.

2. C'est le tableau que M. Muller a gravé à l'eau-forte pour accompagner ce travail et que nous publions sous le titre plus explicite de *Naïades et Tritons*.

L'ART DÉCORATIF

DANS LE VIEUX PARIS

(DOUZIÈME ARTICLE[1].)



E pavillon central de la façade du Louvre a été commencé par Lemercier sous le règne de Louis XIII, lorsqu'on se résolut à quadrupler l'étendue du Louvre de Charles V et François Ier. Les Caryatides qui le décorent sont de Jacques Sarrazin qui s'est efforcé de se rapprocher, dans cette œuvre, du style du XVIe siècle. On continua en même temps la sculpture des œils-de-bœuf de la cour et celle des frontons de la façade principale, pour faire suite aux bas-reliefs de Jean Goujon et à ceux de Ponce ; mais ce travail ne fut achevé que sous Napoléon Ier, et son ensemble offre les styles de trois siècles différents. Il en est de même pour les frontons des trois avant-corps des autres façades dont l'un est de Nicolas Coustou, tandis que les autres sont dus à Lesueur et à Ramey. La grande composition, la *Gloire de Louis XIV*, qui occupe le fronton de la façade regardant l'église Saint-Germain l'Auxerrois, est de Lemot ; au-dessous est un beau quadrige que dirige la *Victoire*, bas-relief dans lequel Cartellier s'est inspiré des camées antiques et qui vient compléter le grandiose

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. IV, p. 183, 394 et 467; t. V, p. 134, 267; t. VI, p. 135, 252, 404; t. VII, p. 238; t. VIII, p. 218 et t. IX, p. 238.

placage architectonique de Claude Perrault, que Louis XIV avait laissé inachevé.

La grande galerie du Louvre fut commencée sous Charles IX par Catherine de Médicis qui désirait réunir cette partie du palais avec celui du Louvre, et s'assurer ainsi une sortie en dehors des murs de la ville. Toutefois elle ne fut terminée que sous Henri IV. Les travaux entrepris par Chambiges, furent achevés par Du Perac et par Metezeau, qui s'efforcèrent de conserver le style de leur prédécesseur. Les murailles



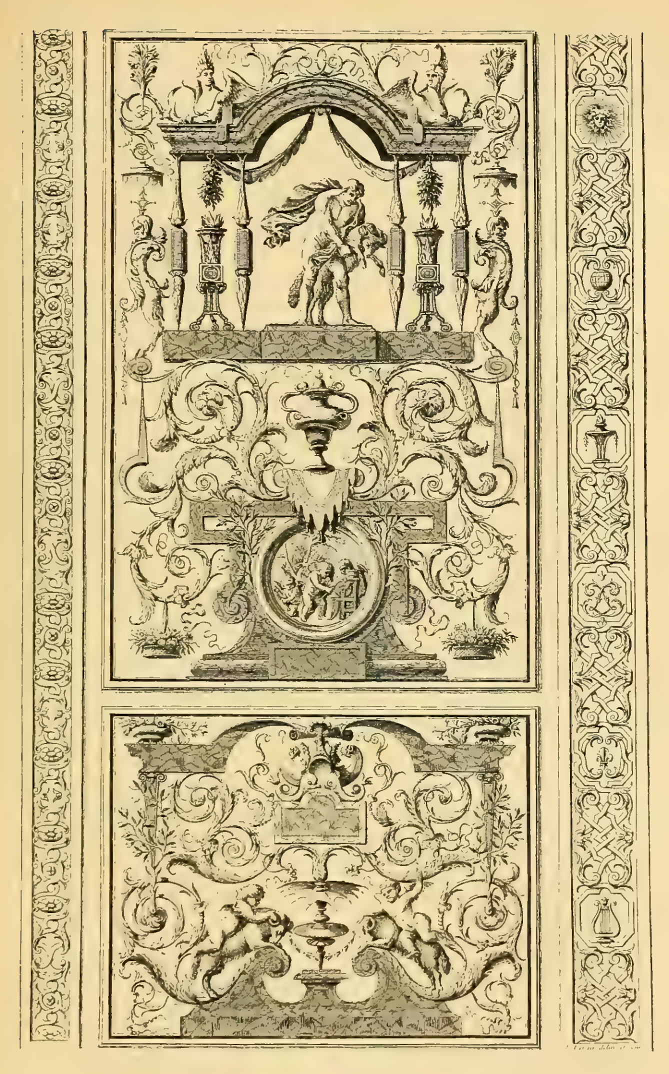
PLAFOND DE BOIS SCULPTÉ DE L'ANCIENNE CHAMBRE DE PARADE DE HENRI II.

(Musée du Louvre.)

du rez-de-chaussée, de l'entresol et du pavillon central, sont revêtues d'ornements vermiculés aux chiffres de Henri IV et de Marie de Médicis, restaurés avec un respectueux talent par Duban; au-dessus s'étend une longue frise d'enfants jouant avec des dauphins et des dragons, dont la délicieuse exécution est attribuée aux deux frères l'Heureux. Le bel étage est décoré de trophées et de frontons, assez gracieusement composés pour supporter le voisinage des chefs-d'œuvre de la cour du Louvre. Henri IV fit également terminer la petite galerie, qui porte mieux écrit encore, le caractère de l'architecture de son règne, et pour laquelle Barthélemy Prieur et Pierre Biart ont sculpté les figures des grandes baies cintrées du rez-de-chaussée, ainsi que celles du fronton central et des lucarnes du comble.

Les appartements du vieux Louvre nous réservent d'autres magnificences artistiques. L'escalier de Henri II offre une progression rectiligne de quatre voûtes en berceau reliées par quatre paliers, dont les plafonds enrichis d une profusion de sculptures sont attribués à Ponce aidé de ses élèves et travaillant sous la direction de Pierre Lescot et de Jean Goujon. On y voit des caissons à têtes de cerfs et de lions, des groupes d'enfants jouant des pipeaux et entourés de guirlandes, des faunes, des animaux, des attributs et des couronnes d'une invention parfois bizarre, mais de l'exécution la plus magistrale. Plusieurs dessus de porte aux armes royales et des cartouches complètent ce bel ensemble. La salle des gardes au rez-de-chaussée doit son nom aux quatre grandes Caryatides que Jean Goujon a sculptées pour soutenir la tribune où se tenaient les musiciens de la cour des Valois, lors des fêtes qui y étaient données. Entre ces grandioses figures, dans lesquelles l'artiste semble avoir pressenti les œuvres de l'art grec, sont appliqués sur le mur deux cartouches surmontés d'une délicieuse figure d'enfant jouant de la double flûte. A l'autre extrémité de la salle des Caryatides, l'architecte Percier a construit, dans un style pseudo-Renaissance, une cheminée monumentale où il a fait entrer comme motif principal, deux figures également de Jean Goujon qui proviennent de l'une des salles du XVIe siècle. Percier avait reçu la tâche difficile de terminer la décoration de cette salle laissée inachevée par la Renaissance et il en remplaça le plafond en bois sculpté par une voûte de pierre.

Le rez-de-chaussée de la petite galerie avait été disposé pour servir d'appartement à la reine Anne d'Autriche. Eustache Lesueur y avait exécuté une suite de peintures qui sont aujourd'hui disparues, au grand détriment de l'art français, tandis que Francesco Romanelli en décorait les plafonds à la manière des palais italiens. Depuis, ces salles ont été remaniées pour servir à l'exposition des sculptures antiques. Nous indiquerons rapidement celles qui ont survécu aux travaux du commencement de ce siècle : la salle des *Saisons* et celle de la *Paix*, réunion assez confuse de grandes figures peintes par Romanelli, dont les caissons et les corniches sont modelés en stuc par Michel Anguier; la *Salle des Romains* œuvre des mêmes artistes, ainsi que celle du *Centaure*, dont un compartiment représentant deux *Génies des Arts* est peint par Prud'hon. Originairement cette pièce était partagée en deux, et la partie qui donne sur le balcon, vis-à-vis la Seine, servait de cabinet à la reine. Ce cabinet avait été décoré d'arabesques très délicatement peintes par Errard, dont nous avons retrouvé les



PANNEAU DE LA GALERIE D'APOLLON.

(Musée du Louvre.)

principaux fragments dans la salle du Livre d'or au Luxembourg, où ils ont été transportés sous la Restauration.

La décoration de la salle grecque (*Salle de la Diane*) remonte au premier Empire, mais on doit s'y arrêter pour en admirer le plafond, l'une des plus belles œuvres de Prud'hon qui y a représenté *Diane priant Jupiter de ne pas l'assujettir aux lois de l'hymen.*

On montait jadis du Musée Napoléon dans les salles du premier étage par un escalier à deux degrés de proportions monumentales, que l'on considérait comme la conception la plus distinguée de l'architecture française au commencement du XIXe siècle. Percier y avait déployé toutes les ressources de son talent, trop ami de la correction, mais que n'abandonnait jamais le sentiment de la noblesse. Il faut regretter que cette belle ordonnance ait été démolie sans nécessité par un architecte qui n'a su la remplacer que par un escalier inachevé à coupoles arrondies et différentes de proportion, dont l'usage, quoi qu'on puisse faire, en sera toujours aussi incommode que l'aspect en est disgracieux. Le vaisseau de l'escalier de Percier offrait la longue perspective d'une double colonnade formant deux salons dont le premier avait un plafond peint par Abel de Pujol et représentant le *Génie des Beaux-Arts*, travail commandé d'abord à Prud'hon, dont le sujet esquissé par lui devait être : *Minerve conduisant le génie des Arts à l'Immortalité*. Dans le second, Meynier avait retracé la *France protégeant les Beaux-Arts*. La peinture d'Abel de Pujol, déposée lors de la démolition de l'escalier, avait été restituée dans l'escalier de la Bibliothèque du Louvre, mais par un second hasard malencontreux, elle a été détruite en 1871. Des bas-reliefs symbolisant les Arts par Caillouette, Guersant, Guillois et Laitié, étaient encastrés dans les murailles de l'escalier, et deux autres bas-reliefs de Cartellier et de Petitot fils : le *Génie d'Apollon* et le *Génie de Minerve*, en remplissaient les lunettes. L'attention du public était fixée principalement par une suite de frises de petits génies et d'ornements peints en grisaille, dans laquelle Plantard s'était efforcé avec succès d'imiter les bas-reliefs en marbre.

Le premier étage de la *Petite galerie* avait été disposé par Henri IV en une longue salle voûtée, pour laquelle F. Porbus, Bunel et Dubreuil avaient peint les portraits en pied des rois et des reines de France, avec des sujets de la *Gigantomachie* dans le plafond. Toutes ces peintures furent détruites par un incendie en 1661, à l'exception du portrait de Marie de Médicis par Porbus qui est conservé dans le Musée du Louvre. Louis XIV en fit entreprendre la réfection et il en

confia la direction à Charles Lebrun. Cet artiste prit pour thème principal de la décoration : le *Triomphe d'Apollon-Phébus*, dont le monarque avait adopté les attributs et la devise, mais il ne put achever qu'une partie seulement de cette grande œuvre. Le sujet central de la nouvelle galerie d'Apollon devait représenter *Apollon dirigeant le char du Soleil*. Les *Saisons* devaient occuper les quatre grands cartouches de la voûte; deux caissons ovales représentaient le *Soir* et le *Matin* et deux de forme octogonale la *Nuit* et l'*Aurore*. Dans les voussures disposées aux deux extrémités de la galerie, étaient le *Réveil des eaux* et le *Réveil de la Terre*. La corniche et les encadrements qui sont encore en place, sont décorés de figures et d'attributs en stuc exécutés par Gaspard et Balthasar de Marsy, François Girardon et Thomas Regnauldin. Les peintures du lambris sont des modèles exquis d'art décoratif; Jean-Baptiste Monnoyer en a exécuté les bouquets de fleurs et Jacques Gervaise les sujets des *Mois* en camaïeu imitant des bas-reliefs; Léonard Gontier, les frères Lemoine, Delare et Ballin en ont inventé les arabesques d'un grand goût et délicatement enrichies de dorures par Goujon de la Baronnière, qui ont été gravées par de Saint-André, élève de Lebrun, et par Jean Bérain. Quatre grands cabinets d'écaille incrustée de cuivre dont deux : le *Temple d'Apollon* et le *Temple de Diane* à Domenico Cucci, et deux autres dus à l'ébéniste Goller, complétaient ce magnifique ensemble.

La galerie de Versailles remplaça celle d'Apollon dans la faveur de Louis XIV, et Lebrun dut l'interrompre, alors qu'il n'avait achevé que le *Réveil des Eaux* et trois des cartouches de la voûte. La galerie d'Apollon délaissée fut attribuée à l'Académie royale de peinture qui en fit peindre plusieurs caissons par ses membres. En 1848, son état de dégradation était devenu si menaçant que l'on dut en entreprendre la réfection totale sous la direction de Duban. Le peintre Eugène Delacroix plaça dans le cartouche central sa belle composition d'*Apollon vainqueur du serpent Python*, l'un des chefs-d'œuvre de l'École française, tandis que Muller, Joseph Guichard, Diéterle, Clément, Derchy, Arbant, Fouquet et Haumont complétaient les peintures des voûtes, et faisaient revivre les arabesques effacées sur les murailles de la galerie qui retrouvait la magnificence que Lebrun avait rêvée pour elle, sans pouvoir la lui donner.

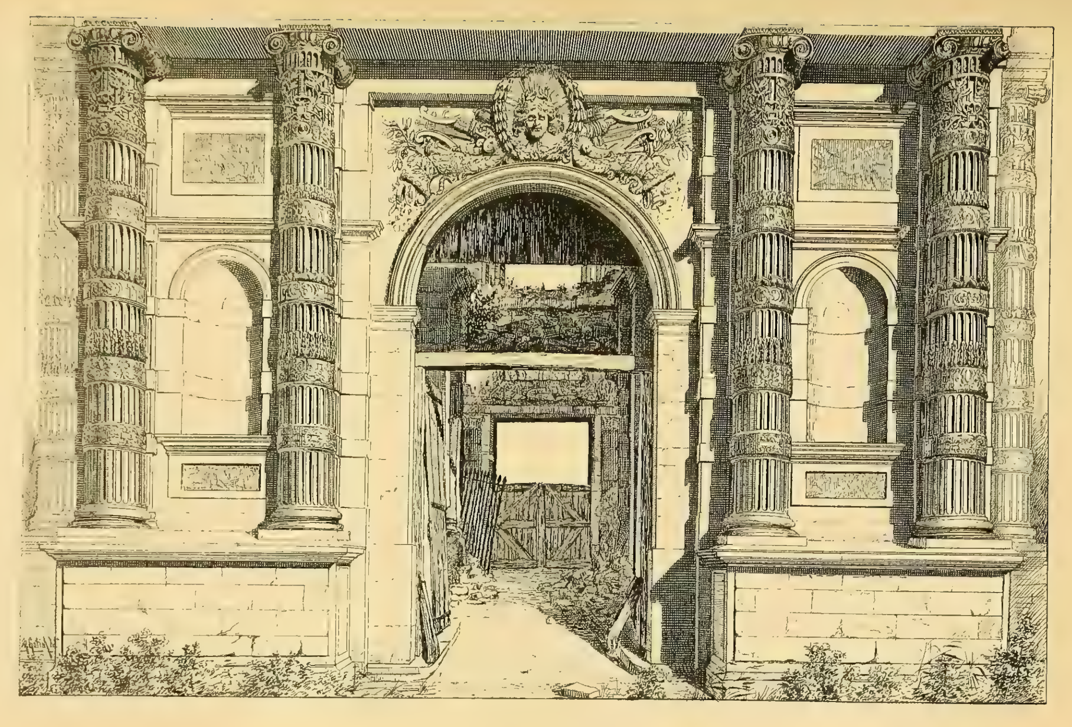
On avait formé le projet, sous Louis XIII, de décorer de peintures murales les longues parois intérieures de la grande galerie. L'entreprise avait été confiée à Poussin qui y avait retracé plusieurs sujets de la *Vie d'Hercule* et avait exécuté de nombreux dessins pour

cette destination; mais l'artiste, dégoûté par les intrigues de ses rivaux, partit pour Rome d'où il ne revint plus et ses compositions incomplètes furent détruites; il n'en reste plus qu'un certain nombre de gravures.

Les biographes de Charles Errard racontent qu'après avoir décoré les appartements d'Anne d'Autriche, il avait peint également ceux du roi, de la reine et du cardinal Mazarin; ces derniers étaient situés au deuxième étage à droite de l'horloge et ceux de la reine au-dessus de la chambre à coucher du Roi. Nous nous demandons si l'on ne retrouverait pas les traces de ces peintures disparues aujourd'hui, dans une suite de portes ornées d'arabesques qui donnent accès dans les cabinets des conservateurs de la peinture, où elles auraient été utilisées au commencement de ce siècle, lors de la mise en état de cette partie du palais.

Deux magnifiques grilles en fer forgé et poli servent d'entrée à la galerie d'Apollon et à la salle des bronzes antiques (pavillon central). Ces portes proviennent de l'antichambre du château de Maisons-sur-Seine, construit par le présideut de Longueil. Les anciennes descriptions des environs de Paris attribuent leur exécution à deux serruriers différents, l'un français et l'autre allemand. Malgré cette assertion, elles nous paraissent toutes deux de composition française, et travaillées probablement par la même main. L'une d'elles se trouve gravée dans l'œuvre de Jean Marot publié à Paris.

L'ancien appartement du roi était disposé dans la salle actuelle des Sept cheminées; il se composait d'une antichambre divisée en deux pièces; d'une grande chambre et de la chambre à coucher. L'antichambre est seule restée en place; elle forme aujourd'hui une seule pièce située entre la galerie Lacaze et la salle des Sept cheminées, et elle sert à l'exposition des tableaux de l'École française du xix[e] siècle. Le plafond, qui offre une seule composition, est divisé en trois grands caissons, l'un carré et deux autres ovales, disposés à droite et à gauche du sujet central. Ces trois compartiments occupés par des peintures modernes qui ne s'harmonisent pas avec le style de la menuiserie, tiennent la place de bas-reliefs probablement sculptés par Ponce Jacquio, par Rolland Maillart et sa femme, par les Hardouyn, Francisque Seibecq et Biart, auxquels on devait le revêtement du lambris. L'ornementation compliquée de ce plafond rappelle la voûte de l'escalier de Henri II; ce sont des figures de satyres et d'enfants, des mascarons et des guirlandes de fruits vigoureusement entaillés dans le bois. Entre les panneaux se déroulent des frises de feuil-



RUINES DU PALAIS DES TUILERIES : PORTE D'ENTRÉE DU PAVILLON CENTRAL.

lages enlacés dont il est difficile de retrouver le caratère sous les couches superposées de peinture qu'elles ont reçues, mais qui semblent dater du XVIIe siècle. L'architecte Percier y a aussi laissé des traces de son passage, en faisant graver dans deux cartouches, les inscriptions : *Dianæ Henricus II Rex : — Donec totum impleat orbem.* Guillet de Saint-Georges rapporte que Magnier avait été chargé de sculpter une porte pour cette antichambre et qu'il avait reproduit fidèlement les ornements du lambris et des autres portes dessinées par Jean Goujon, et qu'il y avait représenté une Victoire assise sur des trophées.

Lors de l'appropriation de la chambre de parade du roi au service du Musée, les boiseries en furent démontées, et vers la fin du règne de Charles X, elles furent restituées tant bien que mal, par Fontaine, dans les salles de la colonnale du Louvre. Le plafond de la chambre à parer était célèbre par son exécution à laquelle avaient pris part les sculpteurs de l'antichambre du roi. Sauval en a laissé une description qui répond assez exactement à l'œuvre qui nous a été conservée. Au centre est disposé un caisson rond à l'écu de France accosté de deux têtes d'aigles se détachant sur un fond de trophées militaires. Deux zones circulaires de mascarons et d'oves opposés entourent ce bas-relief. Elles sont inscrites dans un cadre sur lequel font saillie quatre têtes de bœuf, ainsi que des boucliers, et par une grande bordure à grecques dans les angles de laquelle sont placées des cornes d'abondance doubles à mascarons et à croissants. Quatre grands trophées composés de cuirasses, de casques et de boucliers se détachent au milieu de chacun des côtés de cet entourage. Sur la corniche se succèdent des consoles bordées de guirlandes supportées par des mufles de lion. La plinthe inférieure est revêtue de panneaux séparés par des pilastres et ornés du chiffre de Henri II, de croissants et d'attributs militaires qui donnent la date de cette décoration artistique, dont le style est cependant plus surchargé et plus lourd que celui des boiseries de la galerie de François Ier à Fontainebleau, malgré le peu d'intervalle de temps qui les sépare. Quatre portes donnent accès dans cette pièce; elles offrent une succession d'armes et de casques sur lesquels sont sculptés des centaures, des figures de Neptune et d'animaux dans le goût des ornements gravés de Polydore de Caravage. Au-dessus de chacune des portes sont des bas-reliefs de figures allégoriques avec des trophées, qui semblent d'une époque postérieure. Trois des parois de cette salle sont tendues de tapisseries tissées d'or et de soie monochrôme, qui proviennent du cardinal

Mazarin. Dans les cartouches des portes sont inscrites les dates de 1539 (?) qui y ont été placées lors de la restitution de cette salle.

Les principaux éléments de la chambre à coucher du roi appartiennent au règne de Louis XIV. On sait par Guillet de Saint-Georges, que Gilles Guérin obtint la conduite des ornements d'architecture de cette pièce, et l'on retrouve en place, au Louvre, la presque totalité des œuvres qu'il a décrites. Le centre du plafond est disposé en voussure ovale dont les compartiments sont ornés d'arabesques et de figures allégoriques peintes et dorées. Une seconde voussure ovale plus étendue est interrompue par deux groupes d'esclaves adossés dont l'un est de la main de Girardon et l'autre de celle de Regnauldin, et par deux autres groupes de Renommées dus à Magnier et à Legendre. Les quatre figures d'enfants qui soulèvent les rideaux de l'alcôve où la tradition veut que Henri IV ait rendu le dernier soupir, et les ornements de la corniche sont de Gilles Guérin, auquel on peut attribuer le plafond de l'alcôve dont la disposition répète celle du plafond de la chambre à coucher. La plinthe de cette alcôve est revêtue d'un lambris qui fait suite à celui de la chambre de parade, et montre le peu de respect archéologique avec lequel ont été traités ces vénérables débris. On peut attribuer également à la Renaissance une frise en bois doré qui fait face à l'alcôve, au-dessus d'une grande porte à deux vantaux ornés de superbes trophées que nous croyons du XVIIe siècle. Là encore l'architecte moderne a inscrit au-dessus des baies les dates 1603, sur les cartouches à frises qui nous paraissent appartenir à la salle qui nous reste à décrire.

Pour compléter cette restitution d'anciens intérieurs royaux, on a emprunté au château de Vincennes les boiseries de la salle du Conseil qui faisait partie de l'appartement d'Anne d'Autriche. Vincennes était un des séjours préférés de Mazarin et d'Anne d'Autriche. Ils y avaient fait décorer, dans les deux ailes du château neuf, une suite d'appartements, bien maltraités par le temps, mais conservés en partie, dont les uns portent les chiffres d'Anne d'Autriche et de Louis XIV, et les autres ceux de Louis XIV et de Marie-Thérèse. Le salon transporté au Louvre est surmonté d'un plafond divisé en caissons rectangulaires dont les peintures représentent les *Quatre parties du monde;* deux autres de forme ronde sur fond doré montrent des génies avec les chiffres et les armes de la reine, dans le style de Vouet. Le sujet central a été perdu. Le lambris est orné de lourds pilastres corinthiens dont les chapiteaux supportent une corniche à voussure sur laquelle s'étend une frise à attributs, aux chiffres L et

A enlacés, avec la date 1654; leur couleur blanche fait un contraste fâcheux avec les tons de bois naturel des lambris.

Dans le passage débouchant sur l'escalier, on a encastré deux panneaux oblongs dont le bas présente sur un fond cloisonné à fleurs de lis dorées, deux aigles à couronnes supportant des cartouches octogones à demi effacés sur lesquels deux femmes accostent un médaillon; au-dessus sont des trophées dorés. Entre ces panneaux est un bas-relief où l'on voit deux enfants soutenant un écu à casque avec les chiffres A et L entrelacés. Un troisième panneau peint sert de plafond. Ces ornements datent évidemment du milieu du XVIIe siècle, mais proviennent-ils du château de Vincennes ou des appartements royaux du Louvre? A ce moment, les appartements du château de Vincennes étaient considérés comme une réserve où les architectes de la couronne pouvaient puiser impunément. Ils avaient placé dans l'antichambre de l'escalier d'honneur au palais des Tuileries, un plafond sculpté en doré dont les caissons portaient le Pélican emblématique d'Anne d'Autriche provenant de Vincennes, en même temps qu'un autre plafond de la même provenance venait décorer l'antichambre de la chapelle des Tuileries. Ces deux ouvrages ont été anéantis en 1871.

Les salles du Musée Charles X et celles de la façade du bord de l'eau possèdent des plafonds dont quelques-uns sont dus à des peintres en renom de la première moitié de ce siècle : Eugène Deveria, Alaux, Gros, Heim, Schnetz, Cogniet et Horace Vernet. Tous ces sujets ont été composés comme des tableaux, sans souci des principes décoratifs, et ils ne servent qu'à absorber l'œil du visiteur par leurs couleurs éclatantes, au détriment des objets d'antiquité que renferment les vitrines. L'un de ces tableaux, l'*Apothéose d'Homère*, a été enlevé par suite de sa valeur artistique, pour être accroché dans la salle des peintures, et remplacé par une copie.

La démolition des ruines des Tuileries a été un acte de vandalisme qui s'est opéré légalement, après toutes les enquêtes administratives et les rapports des commissions officielles, malgré les protestations des amateurs et les vains efforts des sociétés qui veillent à la conservation des souvenirs historiques de notre ville. Le Gouvernement et le Parlement n'ont rien osé proposer en faveur de ce qui restait des constructions de Philibert Delorme, qu'il était cependant possible de rétablir dans leur état primitif. Le monument a été effacé du sol, comme complice de la Royauté qui y avait séjourné pendant quatre siècles, car à chaque changement politique,

on a toujours rendu responsables des gouvernements déchus, les monuments qu'ils avaient fait construire. Il s'écoulera maintenant bien des années avant qu'on se soit mis d'accord sur la destination et sur la forme de l'édifice qui viendra fatalement remplir la lacune béante qui s'étend entre les deux pavillons de Flore et de Marsan.

Moins noble et moins sévère que le Louvre, le Palais des Tuileries était plus élégant et plus gracieux. L'architecte Philibert Delorme qui en avait entrepris la construction pour Catherine de Médicis en 1564, y avait déployé toutes les délicatesses de l'ordre ionique, que ses successeurs Jean Bullant, Metezeau, Du Perac, Androuet Ducerceau, Fontaine et Lefuel, avaient modifiées dans une large mesure, sans en effacer le charme.

Le plan primitif des Tuileries était disposé en un grand quadrilatère formant le contrepoids de celui du Louvre. La mort ne permit à Catherine que d'en exécuter un seul côté donnant sur le jardin. Après elle, ce plan fut abandonné et le palais fut étendu en longueur pour rejoindre la grande galerie du Louvre. La façade de la résidence de Catherine de Médicis offrait un pavillon central, dont la coupole en forme de couronne était accompagnée de quatre petits dômes isolés. Philibert Delorme y avait construit un grand escalier, qui fut supprimé lorsque Louis XIV remplaça ce dôme par une lourde masse carrée. De chaque côté du pavillon central, s'étendait une galerie ouverte à portiques et surmontée d'un étage à terrasse, en attique, de la plus gracieuse invention. Chacune des galeries aboutissait à un corps de logis carré, orné de colonnettes élégantes, que deux autres galeries construites sous Henri IV et sous Louis XIV, réunissaient aux pavillons de Flore et de Marsan. Malgré les superfétations des règnes de Louis-Philippe et de Napoléon III, qui avaient fait établir des appartements sur les terrasses de Philibert Delorme, en dénaturant les proportions gracieuses du monument, la décoration des Tuileries était restée presque intacte. Elle formait après sa dépose, soigneusement effectuée par l'agence des travaux d'architecture [1], un immense musée de sculpture ornementale composé de colonnes, de chapiteaux, de tambours de colonnes, de pilastres, de piédestaux, de frises sculptées, de corniches, de bandeaux et de frontons exécutés avec autant de vigueur que d'originalité. Les pièces

1. Tous les détails d'architecture des Tuileries ont été soigneusement relevés avant leur démolition. La Société de l'Union centrale des Arts décoratifs en a fait estamper les principaux motifs par son atelier spécial de moulages.

principales de ces débris furent réservées par l'État. Le Musée du Louvre demanda les colonnes à bagues de marbre aux attributs de la reine et les belles colonnes cannelées qui étaient placées au rez-de-chaussée sur les deux faces du pavillon central. D'autres grandes colonnes ou des pilastres, ainsi que des frises et des piédestaux furent remontés dans le jardin des Tuileries, à l'École nationale des Beaux-Arts, dans le jardin du Trocadéro et dans divers édifices publics. En dehors de ces réserves, il restait entre les mains des entrepreneurs toute une série de pièces importantes qui ont été acquises et relevées par divers amateurs, notamment par M. V. Sardou dans sa propriété de Marly-le-Roi. M. le comte Pozzo-di-Borgo a fait reconstruire entièrement, sur une colline dominant Ajaccio, l'un des deux pavillons bâtis par Jean Bullant après la mort de Philibert Delorme et où étaient disposés les appartements particuliers des souverains. Qui se serait jamais attendu à retrouver sur les bords de la Méditerranée, un monument parisien, recueilli alors qu'il était en quête d'un asile, par suite des orages révolutionnaires !

Il ne restait plus trace de la décoration intérieure du XVIe siècle, qui ne fut probablement pas achevée, puisque la reine n'y habita jamais. Louis XIV y avait fait disposer une suite d'appartements, destinés à remplacer ceux du Louvre, alors en reconstitution, lorsque la cour séjournait à Paris.

A. DE CHAMPEAUX.

(La suite prochainement.)



LA VENTE

DES

COLLECTIONS SPITZER



La plus belle et la plus nombreuse collection d'objets d'art qu'un particulier ait jamais formée, va être dispersée aux enchères publiques. M. Spitzer avait mis quarante ans à la faire, il suffira à MM. P. Chevallier et Mannheim de quelques jours pour la défaire. Nos lecteurs n'attendent pas de nous une description détaillée de toutes les merveilles entassées, avec un ordre parfait, dans l'hôtel de la rue de Villejust; cette description leur a été donnée copieusement ici même par les spécialistes les plus autorisés : les études que la *Gazette des Beaux-Arts* a consacrées aux collections Spitzer fourniraient la matière d'un volume.

Des documents plus précis encore sont renfermés dans l'admirable catalogue, — nous pouvons dire le plus beau qui existe, — dont M. Spitzer avait commencé la publication et qui a été achevé après sa mort; on n'attend plus que le cinquième volume, consacré à la collection d'armes, qui du reste ne sera pas vendue cette année. Enfin, à l'occasion de la vente actuelle, un catalogue a été rédigé ; il est accompagné d'un album de planches en phototypie : on a donc là des renseignements complets sur les objets qui vont essuyer le feu des enchères.

En dépit des publications diverses qu'il a motivées ici et ailleurs, et de sa brillante contribution aux expositions universelles de 1878 et de 1889, dans la section rétrospective du Trocadéro, le Musée

Spitzer est peu connu du public; le propriétaire en faisait gracieusement les honneurs, mais il fallait être présenté par quelqu'un de ses relations personnelles; l'exposition, ouverte en ce moment dans la maison même qui l'abrite et où il va être morcelé, excite donc une curiosité bien naturelle; on y vient du monde entier : l'œuvre de charité à qui vont les produits de cette exposition, touchera certainement une forte somme : à quelque chose malheur est bon.

D'ailleurs est-ce bien un désastre, comme l'ont pensé plusieurs de nos confrères, la dispersion du Musée Spitzer? Sans compter la joie légitime que les amateurs fortunés éprouveront à en recueillir les glorieuses épaves, cette dissémination d'objets rares, choisis, classés et exposés chez lui par l'homme de notre temps qui s'entendait le mieux à cette triple besogne, ne va-t-elle pas mieux servir les intérêts de l'Art décoratif, au nom duquel on se lamente, que ne le faisait leur réunion dans une seule main?

Tous les musées de l'Europe et du nouveau monde « vont donner » ; — je n'en excepte même pas les nôtres, malgré la notoire et si regrettable pénurie de leurs ressources pécuniaires — les objets principaux seront donc intelligemment recueillis, mis en belle lumière et accessibles à tous; devons-nous nous en plaindre? On cherche des modèles, ou, ce qui vaut mieux, des exemples de bon goût et de parfaite technique à mettre sous les yeux de nos industriels d'art qui manquent, dit-on, d'initiative et s'obstinent à tourner dans le même cercle; n'est-ce pas là une occasion excellente de réaliser les *desiderata* des collections publiques qui sont ou devraient être surtout des établissements d'enseignement? Cessons donc de nous plaindre, et songeons à tirer le meilleur parti possible des richesses qui vont s'offrir à nous.

C'est vers 1852 que M. Spitzer, Autrichien de naissance, vint à Paris et commença à y exercer son instinct subtil de collectionneur et de marchand; car il fut l'un et l'autre; c'est en achetant pour les autres qu'il réunit les sommes nécessaires à la formation de sa propre collection. A l'époque où nous vivons, l'amateur le plus finement trempé, même appuyé d'une belle fortune, s'ingénierait en vain à réaliser le rêve de M. Spitzer : il n'y a pas de fortune qui tienne devant les prix auxquels s'est élevée la Curiosité, et puis les beaux morceaux se font rares. Mais en 1852 il en allait autrement; les Révoil, les Du Sommerard, les Sauvageot et les Soltykoff avaient sans doute effectué déjà des rafles importantes, cependant la moisson se présentait encore belle pour un travailleur acharné comme l'était M. Spitzer; et ce n'est que plus tard, bien plus tard, que s'ouvrit l'ère des grands prix.

Dans les dernières années de sa vie, il lui arriva de mettre 70,000 francs sur un morceau d'ivoire et d'échanger quarante billets

de mille contre un petit pot de faïence; mais alors le marchand avait presque cessé de vendre, et l'amateur était assez riche pour ne reculer devant aucune fantaisie.

M. Spitzer a fait lui-même et sa fortune et son musée; dans ses débuts, il n'eut d'autre guide que son merveilleux instinct; les routes étaient à peine frayées, on ne savait rien, ou du moins rien de certain de l'histoire des objets d'art décoratif; mais il avait le sens du beau, un flair singulier des styles et des époques; une érudition de pacotille l'eût plutôt desservi, il s'en remit à lui-même du soin de s'instruire dans la mesure nécessaire. Au demeurant, ce fut un artiste en son genre, peu embarrassé d'érudition et qui y gagna de ne point ajouter à ses chances personnelles d'erreur, les erreurs des autres. Sans avoir connu, probablement, la méthode de Mme Pape-Carpantier, il s'instruisit dans la curiosité en se donnant à soi-même des leçons de choses.

Le résultat de ces efforts bien conduits d'un homme particulièrement doué pour l'objet qu'il a poursuivi, on peut le voir en ce moment dans l'hôtel de la rue Villejust, dont les amateurs vont, demain, se disputer les dépouilles. On peut prédire hardiment qu'il en coûtera gros pour se les approprier; et ce n'est que justice, car c'est la vie même, l'intelligence et l'âme de M. Spitzer qu'on va se partager.

Les collections Spitzer contiennent environ quatre mille objets répartis en une quarantaine de séries.

Au seuil de la collection, l'Antiquité se présente comme la préface obligée des merveilleux tableaux qui vont suivre. M. Spitzer y vint tard; toutes ses prédilections étaient pour le Moyen Age et la Renaissance, mais il comprit la nécessité d'un lien, d'un raccord entre les temps anciens et les temps modernes : des terres cuites grecques, quelques bronzes et des verres ménagent la transition : en tout, 35 numéros au catalogue de vente.

Poursuivons l'ordre de ce catalogue — la description et l'ordonnance du Musée Spitzer ont déjà été données dans la *Gazette* [1] — nous arrivons aux *Ivoires*. C'est une des collections les plus importantes et les plus rares du musée. Du ve siècle de notre ère aux commencements du xviiie, l'art de l'ivoirier est représenté par 174 spécimens dont certains sont des plus beaux que l'on connaisse; nous renvoyons à l'analyse critique qu'en a faite M. Alfred Darcel dans la *Gazette* [2], avec accompagnement de gravures d'après les

1. Voir *Gazette*, 2e pér., t. XXIII, p. 281.
2. Voir *Gazette*, 2e pér., t. XXV, p. 105.

pièces qui avaient le plus intéressé notre éminent collaborateur : ivoires byzantins, vierges avec l'enfant des xive et xvie siècle, triptyques, plaques de reliure, crosses, olifants et ce fameux troussequin de selle aux armoiries d'Aragon et de Sicile, un monument unique pour l'achat duquel M. Spitzer dépensa des trésors d'argent et de diplomatie.

L'*Orfèvrerie religieuse* (182 nos) renferme des pièces qui ne sont pas moins célèbres ; on y trouve le pendant du magnifique bras-reliquaire que Mme Spitzer a donné au Louvre en souvenir de son mari, et quantité de pièces rarissimes françaises ou allemandes ; les ateliers d'Augsbourg et de Nuremberg ont fourni la plus large contribution. On ne reverra pas de longtemps, si jamais on la revoit, une série comparable de châsses, monstrances, calices, autels portatifs, reliquaires de toute sorte : le souvenir de notre exposition rétrospective du Trocadéro en 1889 est encore trop présent à l'esprit pour que nous ayons à insister ; les envois de M. Spitzer n'avaient rien à envier aux trésors des cathédrales qui furent exposés côte à côte dans des vitrines contiguës.

Les *Tapisseries* sont au nombre de vingt-trois : tapisseries de soie et d'or, italiennes ou flamandes ; suite de huit pièces reproduisant l'histoire de l'Image miraculeuse de Notre-Dame-de-Sablon ; tapisseries de Bruxelles (1518), commandées par François de Taxis ; enfin, diverses tapisseries parisiennes de l'atelier de J. Lefèvre.

Les *Emaux peints de Limoges* (171 numéros) ; Les Penicaud, les Limosin, les Courteys et les Reymond, les de Court et les Noylier, sans compter de dignes émailleurs qui gardent l'anonyme, semblent s'être donné rendez-vous dans le Musée Spitzer pour y exposer une histoire complète de cet art bien français pendant la période féconde et glorieuse qui comprend le xve et le xvie siècle.

Les *Faïences de Bernard Palissy* (73 numéros) sont représentées par des pièces remarquables ; ce n'est pas assez dire pour quelques-unes qui sont de la plus rare beauté.

Sept pièces de la célèbre fabrique d'*Oiron*, ou mieux de *Saint-Porchaire* [1], comme M. Ed. Bonnaffé l'a établi ici même, seront vivement disputées. Certaines ont coûté à M. Spitzer des prix fous ; mais les caprices d'amateur ne se discutent pas ; on sait d'ailleurs, par des exemples récents, qu'il faut renoncer à vouloir établir un rapport quelconque entre une somme d'argent et une valeur d'art, de rareté ou simplement de fantaisie.

Les *Meubles et Bois sculptés* (130 numéros) ont été étudiés dans la *Gazette* par M. Ed. Bonnaffé [2] ; le lecteur voudra bien se reporter au

1. Voir *Gazette*, 2e pér., t. XXXVII, p. 313.
2. Voir *Gazette*, 2e pér., t. XXV, p. 246.

travail de notre spirituel collaborateur. Les *Cuirs* (75 numéros); les *Serrures* et les *Clefs* (94 numéros); la *Coutellerie* (215 numéros); la *Ferronnerie* (63 numéros); la *Dinanderie* (22 numéros), ne nous arrêteront pas davantage. M. A. Darcel a également étudié pour nous cette partie très intéressante des collections Spitzer [1].

Nous arrivons aux collections de céramique, si remarquables et d'ailleurs bien connues des amateurs, que M. Spitzer a formées.

D'abord, les *Faïences persanes et orientales* (28 numéros); les *Faïences hispano-moresques* (18 numéros); puis les *Faïences italiennes* (225 numéros). Il faut aller en Angleterre, au South-Kensington, pour rencontrer une collection aussi complète et de beauté comparable. C'était l'orgueil de M. Spitzer, et nulle ne lui tenait plus au cœur que cette admirable série de ses trouvailles.

Les *Marbres et Pierres* (20 numéros) : cheminées, bas-reliefs, bustes et médaillons — entre autres un grand monument composé de vingt-huit bas-reliefs en marbre, attribué à Antoine Lombardi; les *Terres cuites* (14 numéros), presque toutes des Della Robbia; les *Médailles italiennes* (97 numéros) en belles épreuves des œuvres célèbres de V. Pisano, Matteo da Pasti, Cellini, Fr. Laurana, Riccio, Paolo Romano et des Leoni; les *Médailles allemandes* (31 numéros); les *Médailles françaises* (17 numéros), — certaines de Warin et de Dupré, les autres sans nom d'auteur comme les médailles allemandes... autant de séries qui intéresseront vivement les collectionneurs, puis nous arrivons aux Bronzes.

Les *Bronzes* (52 numéros) viennent presque tous d'Italie; à signaler particulièrement un cavalier antique d'Andrea Riccio, un Neptune et un Atlas d'origine padouane et la statuette que le maître de Nuremberg, Peter Vischer, a faite d'après lui-même : ce sont de petits chefs-d'œuvre bien connus : les spécialistes les guettent.

Nous ne sommes encore qu'à la moitié du catalogue. Voici la série des *Plaquettes* (119 numéros), aussi importante que celle des Bronzes : la série des *Faïences et Grès* de Flandre et d'Allemagne (85 numéros); celle de l'*Orfèvrerie civile* (84 numéros) : ce sont, en général, des pièces d'origine allemande ou italienne; quelques-unes de la plus grande beauté : on sait combien sont rares les pièces françaises; les besoins de la monarchie avaient fait mettre au creuset la meilleure partie de ces richesses; le reste a disparu pendant nos révolutions.

M. Spitzer eût pu se rejeter sur l'orfèvrerie du XVIIIe siècle, mais ses goûts n'allaient pas volontiers au delà du XVIIe.

Pour les *Bijoux* et les *Bagues* (167 numéros), la France fait assez

1. Voir *Gazette*, 2e pér., t. XXVI, p. 185.

bonne figure dans la collection, mais c'est encore l'Italie et l'Allemagne qui triomphent.

Les *Vitraux* (37 numéros); les *Verreries* (117 numéros), — très importantes avec les pièces les plus rares de travail arabe, vénitien ou allemand — nous conduisent à l'intéressante série des *Peintures sous verre* et sous cristal de roche (37 numéros) : M. Spitzer avait un faible particulier pour ces délicats ouvrages que l'on désigne, on ne sait trop pourquoi, sous le vocable de verres églomisés.

Les *Sculptures en buis et en pierre de Munich* (192 numéros) : on chercherait en vain un équivalent autre part que chez M. Spitzer; le fait est que certaines des pièces réunies par lui sont d'une extraordinaire finesse de travail. Les *Pierres dures* (46 numéros), très belle série de jaspes, de cristaux de roche, de lapis, d'ambre, taillés et richement montés. Les *Horloges* (70 numéros), et les *Montres* (51 numéros); une très curieuse collection d'*Instruments de mathématiques* (193 numéros); des *Cires*[1] polychromes (28 numéros); des *Jeux* divers, trictrac, échiquier (22 numéros); quelques très beaux *Manuscrits* (43 numéros) ; des *Miniatures et Dessins* (45 numéros); quelques *Tableaux* anciens (41 numéros) des écoles flamande, allemande et italienne, des *Cuivres d'Orient* (4 numéros), et nous arrivons à la série des *Étoffes* (213 numéros), qui est une des plus somptueuses que l'on connaisse; M. G. Le Breton a étudié cette admirable série dans la *Gazette*[2], nous n'avons pas à insister.

La *Chronique des Arts* tiendra nos lecteurs au courant de la lutte homérique qui va s'engager autour de ces amas de richesses d'art; nous dirons ce qu'il en coûtera aux amateurs et aux musées de s'approprier l'étonnant héritage de M. Spitzer. Il va y avoir grand tapage dans le monde de la Curiosité, mais une fois retenti le dernier coup de marteau du commissaire-priseur, quel silence sur « le marché » ! Après un effort de cette importance, l'épargne des collectionneurs sera certainement fort entamée ; nous ne prévoyons pas de beaux jours pour le commerce des objets d'art : ce sera, à notre avis, la conséquence la plus grave de la disparition des collections Spitzer.

ALFRED DE LOSTALOT.

1. Voir, dans la *Gazette*, l'article de M. S. Blondel, 2e pér., t. XXIV, p. 289.
2. Voir *Gazette*, 2e pér., t. XXVIII, p. 334 et 424.

LE

MUSÉE LAPIDAIRE D'ARLES



Dans cette vieille cité d'Arles, si curieuse pour l'étranger, et où tout semble fait pour retenir longuement un archéologue, il existe un admirable Musée lapidaire, auquel on ne saurait en comparer aucun autre dans le Midi de la France, et qui ne pouvait se former que dans cette partie même de la Provence.

On vient de passer devant les Arènes, et l'on a erré à travers les ruines du Théâtre Antique; on est entré dans l'église Saint-Trophime, par cette porte qui donne dans la galerie sud du cloître; on a traversé une crypte pleine d'ombre : lorsqu'on se trouve sur la place, où tombent, par les journées d'été, de larges nappes de lumière, on aperçoit le Musée, établi dans la petite église ogivale de Sainte-Anne. Les débris de l'art d'autrefois, les fragments de la statuaire sont disposés dans cet édifice, comme dans une sorte de cadre ecclésiastique. L'Hôtel de Ville, œuvre du XVIIe siècle, s'élève non loin de là, mais l'esprit du visiteur se trouve presque enfermé dans un décor religieux. Il suffit, au reste, de jeter un coup d'œil au dehors, du fond des travées, pour revoir, presque en face de soi, les saints qui font cortège à Trophime, les « saints de pierre du portail » chantés par Mistral, dans une des plus belles ballades des *Iles d'or*.

Pour bien comprendre le Musée lapidaire d'Arles, il faut se rappeler les diverses

phases de l'histoire de cette ville, sa prospérité sous la domination romaine, et surtout sa splendeur sous le règne de Constantin, qui en fit la métropole des Gaules. Elle fut pendant plusieurs siècles une capitale, enrichie par le commerce, célèbre par ses nombreux monuments, et dont les habitants aimaient avec passion les arts, les jeux et les fêtes. Lorsqu'elle eut embrassé la religion nouvelle, elle devint, grâce à une consécration qui lui venait des premiers âges, la nécropole et comme le Campo-Santo de la Gaule méridionale. On sait, en effet, que ses Champs-Élysées païens, ses Alyscamps, devinrent un lieu de sépulture, recherché par les grandes familles des villes riveraines du Rhône. Les évêques, les patriciens, les seigneurs se faisaient enterrer dans ce cimetière que Jésus lui-même avait miraculeusement béni, suivant une légende, et de superbes tombeaux s'y dressaient, pour rappeler leur souvenir à la postérité.

On voit d'où proviennent les œuvres d'art retrouvées à Arles : d'une part, les objets rares, les trésors qui ont échappé à la chute de la civilisation romaine, de l'autre les monuments où le culte du Christ a mis son empreinte, et qui semblaient eux-mêmes assurés d'une plus grande durée.

Le sol de cette ville, qui fut bouleversée tant de fois, assiégée, prise d'assaut, renfermait un grand nombre de richesses cachées sous des ruines. Les débris du passé ont été peu à peu exhumés; des hasards heureux ont permis de remettre au jour bien des morceaux, qui n'avaient pas été atteints par une destruction totale. On pourrait faire le compte de toutes ces trouvailles, de ces restitutions successives. Et que de conquêtes se produisent encore, presque à l'improviste! Il y a deux ans, les travaux de la ligne des chemins de fer de la Camargue amenaient la découverte d'un sarcophage en marbre blanc, représentant sur ses quatre faces, les principaux épisodes de l'histoire de Phèdre et d'Hippolyte. Le Musée s'est augmenté, sans aucune difficulté, après une négociation couronnée de succès, de ce monument qui lui a été offert par la Compagnie, et dont chaque détail décèle une remarquable exécution.

Avant de nous arrêter devant des chefs-d'œuvre pareils à celui que nous venons de mentionner et qui sont disséminés dans chacune des anciennes chapelles de l'église, il ne nous paraît pas inutile d'exprimer un regret, partagé certainement par bien des visiteurs, au sujet de l'absence de catalogue. La rédaction d'un inventaire méthodique et raisonné, sans lequel l'étude de cette rare collection est impossible, s'impose absolument.

Les ruines du Théâtre nous ont livré quelques débris qui témoignent d'une réelle grandeur. Nous pouvons admirer pleinement des détails d'ornementation d'un travail très achevé, une statue tragique de Médée, et deux statues de danseuses, qui, bien que mutilées, conservent une superbe allure. Et que dire de ce buste de déesse, Aphrodite aux cheveux ondulés, dont le nez est malheureusement brisé, et qui nous offre un chef-d'œuvre comparable aux plus beaux de l'ancienne Grèce? C'est un morceau célèbre, et c'est la perle du Musée [1]. Voici un autel élevé à Apollon, et qui a été retrouvé au centre de l'avant-scène du Théâtre. Il est sculpté sur trois faces : au milieu est figuré le jeune dieu, appuyé sur sa lyre, et gardant près de lui le trépied de Delphes. Sur un des côtés du monument, on reconnaît

1. Voir sur les diverses représentations de Vénus dans l'art antique le beau livre du Dr J.-J. Bernoulli, *Aphrodite* (Leipzig, Engelmann, 1873), où figure une bonne reproduction du buste d'Arles.

Marsyas écorché; sur l'autre on voit un Phrygien aiguisant son couteau, pour préparer le supplice du malheureux chanteur.

La scène, le forum, les temples étaient ornés de quelques-unes des œuvres remarquables que nous retrouvons sous nos yeux : fragment de bassin d'où coulait le vin les jours de fête, bustes et statues de la famille d'Auguste, autel de la Bonne Déesse, autel de Léda. Cet art antique était parvenu, quel qu'en fût l'emploi, à son développement le plus avancé; il répondait à des conceptions subtiles et symboliques, comme le prouve une statue de Mithra, le buste ceint d'un serpent qui laisse se dérouler, entre ses anneaux, les signes du zodiaque. Ce dieu s'élevait, au milieu du Cirque, avec d'autres figures historiques et religieuses. Et n'oublions pas, parmi les merveilles dont la ville romaine pouvait s'enorgueillir, cette autre Vénus, la célèbre *Vénus d'Arles*, dont le Louvre s'est emparé, et qui semblait évoquer ici un poème de beauté et de volupté païennes.

De la première période du cimetière des Alyscamps, nous avons encore plusieurs tombeaux ornés de sujets mythologiques et même de scènes empruntées à la vie réelle. Il y a, parmi ces sarcophages, de gracieux souvenirs des idées païennes, des détails qui rappellent l'allégorie d'une existence, ou les emblèmes d'une profession.

Il faut reconnaître, pourtant, que bien plus profond est l'intérêt qui s'attache aux monuments funéraires datant de l'ère chrétienne. Lorsque saint Trophime vint planter la croix, en face des autels que le Polythéisme avait dressés et qu'il était impuissant à défendre, un art de transition, bien distinct, prit naissance à l'usage de ceux qui voulaient faire inscrire un témoignage de leur foi, sur les monuments funéraires élevés dans cette avenue de tombeaux. Le christianisme n'avait pas encore formulé son style, et il conservait les traditions de l'art païen. Rien de barbare ne se montrait dans l'expression, l'exécution était accomplie : une association d'idées se produisait, en vertu de laquelle on appliquait aux personnages, aux épisodes et aux symboles qui faisaient partie de la nouvelle religion, les figurations et les représentations de l'art grec et latin.

Dans cette sculpture des premiers siècles de l'Église, les personnages de l'Évangile et de la Bible apparaissent semblables aux demi-dieux du Panthéon hellénique. Le Christ, devenu le Bon Pasteur, est figuré en Apollon. Divinités de l'Olympe et du Parnasse, saints de Syrie et de Judée, apôtres, confesseurs et martyrs, tous ont reçu une glorification et une apothéose mystiques du même ordre, comme s'ils sortaient de légendes communes et d'un même idéal.

Regardez quelques sarcophages chrétiens, qu'on peut considérer comme des types du genre. Sur l'un de ces monuments, qui porte, dans un médaillon, l'effigie de Constantin et de sa femme sainte Hélène, sont figurés, avec divers attributs, les douze Apôtres. Vous retrouvez les disciples du Christ, escortés d'une foule nombreuse, sur un autre monument, celui du prêtre Concordius. Plus loin, une tombe nous montre les Noces de Cana, la Multiplication des pains et des poissons, l'Eau changée en vin, toute une suite de miracles. Regardez aussi ce tombeau de deux époux chrétiens, où le sculpteur a représenté l'Histoire de la chaste Suzanne et le Sacrifice d'Abraham. Rien d'aussi curieux que de voir défiler ces types et ces scènes hybrides, toujours retracées d'une main délicate, et qui laissent profondément indécis celui qui les contemple [1].

1. On peut consulter, sur cette section du Musée, les *Sarcophages chrétiens du Musée d'Arles*, par M. Le Blant.

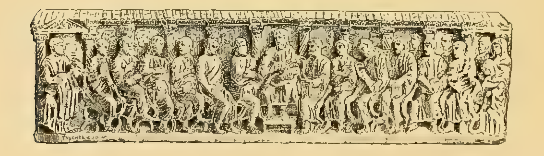
Nous recommandons le Musée d'Arles; comme fécond en révélations et en surprises à ces écrivains qui aiment à étudier les fins de siècle, les déclins de races, les recommencements de l'humanité. Un lettré pénétrant et compréhensif, comme M. Anatole France, l'auteur de *Thaïs* et des *Noces corinthiennes*, ferait certainement ses délices des images raffinées et complexes qu'il découvrirait parmi tant d'œuvres où le paganisme expirant a laissé passer le dernier souffle de sa lente agonie.

Les statuaires de grand mérite, au ciseau si ferme et quelque peu décadent, qui ont rendu les types et les idées de la religion chrétienne, avaient créé sans doute des ateliers florissants, au cœur de la ville d'Arles. Ils ont dû former, au IVe et au Ve siècle, une puissante et vivante école. Les cités riveraines du Rhône, Lyon, Vienne, Valence, ne possédaient-elles point aussi leur pléiade de sculpteurs, occupés à s'inspirer d'un art nouveau, qui élevait ses autels et bâtissait des églises romanes? Aucun de ces maîtres, si profondément imbus de l'enseignement du passé, ne pouvait alors se douter que la statuaire devait passer par les balbutiements et les naïvetés gothiques. Si le Musée d'Arles avait le catalogue qu'il attend et qu'il doit avoir, on aimerait à y retrouver plus d'une notion précise, destinée à faire valoir le caractère et le style de ces monuments qui, dans leur langage mystérieux, semblent nous dire tant de choses.

Au point où nous en sommes et en tenant compte des ressources d'érudition dont nous disposons, nous pouvons nous demander s'il doit y avoir encore des Musées ainsi abandonnés. Nous appelons l'attention du ministre de l'Instruction publique et de notre très actif et très éclairé directeur des Beaux-Arts, sur les collections de province qui ne sont pas inventoriées.

La ville d'Arles, qui attire tant de voyageurs, gagnerait à pouvoir leur offrir un catalogue sérieux des œuvres qu'elle possède. Nous souhaiterions que son Musée lapidaire devînt une sorte de Musée d'éducation. On pourrait en faire, dans le Midi, l'objet d'excursions et de voyages scolaires, qui auraient une portée originale. Au sortir des études classiques, les collections d'Arles offriraient, à côté des monuments de la ville, une haute leçon de choses. Celui qui saurait lire à travers ces inestimables débris, y puiserait pour l'histoire de la pensée religieuse et pour l'histoire de l'ancienne Gaule, une part très personnelle de réflexions.

ANTONY VALABRÈGUE.



LE MOUVEMENT DES ARTS

EN

ALLEMAGNE ET EN ANGLETERRE

LES COLLECTIONS DE FRÉDÉRIC II ET DE SON FRÈRE LE PRINCE HENRI. — ACQUISITIONS NOUVELLES DES MUSÉES ANGLAIS. — L'ART EN AUTRICHE-HONGRIE.

I



i l'on me demandait quel est, de tous les critiques d'art allemands contemporains, celui que j'admire le plus, je serais fort en peine de répondre, car ils sont tous admirables de conscience, d'érudition, et aussi de confiance dans la supériorité de la critique d'art sur le reste des choses, y compris l'art même. Mais si je les admire tous également, je leur préfère à tous M. Paul Seidel, l'auteur d'une très intéressante étude sur *Antoine Pesne*, que nos lecteurs n'ont pas oubliée. C'est que M. Seidel, laissant à d'autres les jugements, attributions, idées générales, etc., se borne à raconter par le menu, à l'aide de toutes sortes de documents qu'il découvre, la vie artistique d'un pays et d'une époque. Il a entrepris quelque chose comme une histoire anecdotique des arts en Allemagne, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle. Et chacun de ses articles nouveaux complète par quelque point l'amusante et variée peinture qu'il s'est proposé de nous offrir.

Peinture faite à souhait pour intéresser les lecteurs allemands, mais davantage encore, peut-être, les lecteurs français. Car il n'est guère question que d'artistes français dans cette histoire du mouvement des arts en Allemagne au XVIIIe siècle. Grands et petits souverains n'ont de goût que pour les produits de Paris : les grands font venir de Paris des peintres et des sculpteurs; les petits, des tableaux et des statues. Et M. Seidel s'occupe tour à tour des petits et des grands. J'ai mentionné naguère, dans la *Chronique des Arts*, ses travaux sur Oudry, et sur les relations de ce grand peintre avec la cour de Schwerin. Le voici maintenant revenu à la cour de Berlin : et les articles qu'il publie dans le *Jahrbuch* berlinois sur les collections de Frédéric II et du prince Henri de Prusse, sont d'une lecture si aimable et si remplis de détails curieux, que j'aurais bonne envie de vous les traduire en entier. Vous m'excuserez, du moins, si je m'attarde à vous les résumer.

M. Seidel a pris pour point de départ de ses recherches sur les collections de Frédéric II la correspondance du roi avec son ambassadeur à la cour de France, le comte Rothenbourg, et avec divers agents qu'il entretenait à Paris. A en juger par cette correspondance, Frédéric II, du moins dans la première moitié de son règne, se préoccupait surtout d'acquérir des Watteau, et, autant que possible, des Watteau d'un grand format. C'est ainsi que ses agents parisiens lui ont fait acheter l'*Embarquement pour Cythère*, l'*Enseigne de Gersaint*, et aussi plusieurs autres grands Watteau, qui étaient grands à souhait, mais qui malheureusement n'étaient pas de Watteau. L'*Enseigne de Gersaint*, divisée, comme on sait, en deux morceaux, paraît avoir passé, dès le début, à la cour de Prusse, pour une œuvre capitale; car, en 1760, d'Argens, décrivant à Frédéric les dégâts causés à Charlottenbourg par les Autrichiens, ajoute : « Par un cas singulier, on a laissé les trois plus beaux tableaux, les deux *enseignes* de Watteau, et le portrait de cette femme (la *Trompetina*), que Pesne a peinte à Venise. » M. Seidel suppose, après cela, que d'Argens s'est trompé, ou bien a menti pour rassurer Frédéric : car c'est sans doute de l'invasion autrichienne que date la dégradation, hélas! irrémédiable, subie par les deux fameuses moitiés de l'*Enseigne de Gersaint*.

Frédéric aimait les grands Watteau, mais il aimait aussi beaucoup les Watteau à bon marché. Il trouvait « exorbitante » l'offre qu'on lui faisait de deux Watteau formant pendant, pour la somme de 8,000 livres. Un des plus grands et des plus beaux Watteau de sa collection, en 1744, lui avait coûté 1,400 livres. La même année, il avait acheté pour 3,000 livres deux merveilleux Lancret, le *Moulinet* et la *Danse*, qui avaient été payés 10,000 livres à Lancret lui-même par le prince de Carignan, leur précédent possesseur. Un autre Lancret des Palais royaux prussiens, un *Bal rustique*, peut être également considéré comme une des œuvres les plus importantes du maître : il est en effet signé en toutes lettres, et daté (1732), ce qui est chose rare.

Watteau, Lancret, Pater, Boucher, Chardin, sont les peintres dont Frédéric aimait et achetait de préférence les tableaux. On trouve aussi, dans les collections qu'il a formées, beaucoup d'ouvrages des maîtres de second ordre français, Boulogne, Coypel, Carle Van Loo, de Troy, Silvestre, Raoux, Cazes, etc. Les peintures de Cazes ont été, pour la plupart, recommandées au roi de Prusse par son ami d'Argens, à qui Cazes avait autrefois enseigné le dessin. En 1756, à la vente Tallard, Frédéric achète, par l'intermédiaire de son agent Metra, un *Christ guérissant les aveugles* de Lesueur, tableau au sujet duquel Mariette a écrit dans son *Catalogue* : « Il y en a une estampe par Surugue. Je l'ai vu autrefois entre les mains de la veuve Gautiel. On dit que Lesueur l'avait peint pour elle. Cela se peut, car Lenfant, premier mari de la veuve Gautiel, était curieux. Je le trouve très beau : il est de son meilleur temps, cependant la figure du Christ est un peu courte. Si tout était comme celle de l'aveugle, ce serait un morceau sans défaut. Une fente dans la planche sur laquelle il est peint déprise un peu le tableau. » Ramené à Paris en 1806, ce tableau a, depuis 1815, repris sa place dans la galerie de Sans-Souci.

A la vente Julienne (1767), Frédéric II achète un Carle Van Loo, *Lekain et la Clairon en Jason et Médée* (signé et daté de 1759). Il paraît d'ailleurs avoir eu pour Carle Van Loo une estime spéciale : il essaie, par l'intermédiaire de d'Argens, de le décider à venir s'établir à Berlin ; et, sur son refus, il lui commande pour le nouveau Palais de Potsdam un grand *Sacrifice d'Iphigénie*. Il commande en même

temps, pour le même palais, trois autres tableaux d'égale grandeur. Pierre eut à peindre le *Jugement de Paris*, Jean Restout le *Triomphe de Bacchus*, et Pesne l'*Enlèvement d'Hélène*. Ce sont quatre machines assez affligeantes, qui ornent, aujourd'hui encore, la salle de marbre du nouveau palais.

Frédéric II s'occupait de ses collections avec un soin extrême. Le 22 septembre 1746, il écrivait à son frère Auguste-Guillaume : « J'ai reçu huit tableaux de France plus beaux que tous ceux que vous avez vus, et d'un coloris qui fait honte à la nature; j'en attends encore incessamment quatorze que j'ai trouvés par hasard pour un morceau de pain. Cela servira à décorer un Sans-Souci et Charlottenbourg. Ces tableaux me font peut-être plus de plaisir que le roi de Pologne en trouve à considérer ses galeries de Modène, et certainement il n'y a pas de comparaison entre l'objet et la dépense. »

Dans la seconde moitié de son règne, le goût de Frédéric changea complètement. En 1754 déjà il répondait à une offre de tableaux de Lancret qu'il n'avait plus de goût pour les tableaux de ce genre, mais qu'il achèterait volontiers des œuvres d'un plus grand style, notamment des Van Dyck et des Rubens. En 1755, il écrit à sa sœur la margravine de Bayreuth : « La galerie des tableaux que je forme est toute nouvelle : je n'ai rien pris de la galerie de Berlin; cependant j'ai ramassé déjà près de cent tableaux, dont il y a deux Corrège, deux Guide, deux Paul Veronèse, un Tintoret, un Solimena, douze Rubens, onze Van Dyck, sans compter les autres maîtres de réputation. Il me faut encore cinquante tableaux. J'en attends d'Italie et de Flandre avec lesquels je crois pouvoir compléter ma galerie. Vous voyez, ma chère sœur, que la philosophie ne bannit pas toujours la folie de la tête des hommes : celle des tableaux sera courte chez moi, car dès qu'il y en aura assez selon la toise, je n'achète plus rien. » Ce n'est là, naturellement, qu'un serment de collectionneur. Jusqu'à la fin de sa vie Frédéric a acheté des tableaux. Après Sans-Souci vint le tour du Nouveau Palais, etc. Quant à la valeur de tous ces tableaux italiens et flamands, elle paraît avoir été tout au moins fort inégale. Frédéric II n'était pas grand connaisseur, non plus d'ailleurs que les autres collectionneurs de son temps. Parmi les *neuf* Corrège qu'il se piquait de posséder, il y en a un, la *Léda* du Musée de Berlin, qui, toute endommagée qu'elle est, passe pour un vrai Corrège ; mais les huit autres? Et les *trois* Léonard? Et les *neuf* Titien? Et les *cinq* Raphaël?

Tels qu'ils étaient, Frédéric y tenait beaucoup, et les plus graves soucis ne l'empêchaient point de s'en occuper. En 1759, au plus fort de la guerre de Sept Ans, il charge d'Argens d'aller à Sans-Souci et de lui rapporter en quel état il aura trouvé la galerie. En 1760 il le charge d'examiner les tableaux que veut lui vendre le marchand berlinois Gotzkowsky. La réponse que lui fait d'Argens à cette occasion nous donne une médiocre idée du goût artistique de ce courtisan : ce ne sont qu'éloges enthousiastes, déclamés au hasard, notamment au sujet d'un soi-disant Raphaël, *Loth et ses filles*. Frédéric, pourtant, ne se décide pas à acheter le lot : « C'est une folle envie qui m'avait pris, dit-il, de vous demander après ces précieuses bagatelles; mais voici les convulsions de l'inquiétude qui commencent à devenir si violentes que la pensée des tableaux n'aura de longtemps aucune place dans mon esprit. » Mais quelques semaines après il y revient de lui-même : « J'ai vu la liste des tableaux, dont je me suis amusé un moment. Pour que la collection fût parfaite, il y faudrait un beau Corrège, un beau Jules Romain, un

beau Jordaens italien. Mais où m'égarent mes pensées? Je ne sais quel malheur m'attend peut-être dans peu, et je disserte de tableaux et de galeries ! »

Le marchand berlinois Gotzkowsky garda ainsi plusieurs années la clientèle du roi : mais le fournisseur attitré de Frédéric II fut toujours le Parisien Metra. M. Seidel a reproduit, en appendice à son article, de nombreux fragments de la correspondance de Metra avec la cour de Prusse : c'est une lecture délicieuse. Metra ne traite jamais dans ses lettres que de deux sujets : ou bien il réclame des arriérés qu'on tarde à lui payer, ou bien il annonce la découverte à Paris d'œuvres sublimes, incomparables, telles que le roi de Prusse se doit à lui-même de les acquérir. Une fois sur deux, Frédéric le rabroue, trouvant ses prix impossibles, ou se méfiant de ses éloges : mais l'infatigable Metra revient à la charge. Il a parfois des protestations touchantes. Ainsi, le roi ayant été très mécontent de deux *Sainte Famille* sur marbre, que Metra lui avait vendues comme des œuvres importantes de Raphaël et de Corrège, le pauvre agent se confond en lamentations : il envoie à Frédéric, pour lui prouver l'authenticité des deux tableaux, les certificats des sieurs Colins, Boileau et Doujeux, « reconnus dans toute l'Europe pour les plus versés dans cette pratique ».

En 1770, Frédéric écrit à Voltaire, qui lui avait recommandé l'achat des *Trois Grâces* de Van Loo : « Vous me parlez de tableaux; mais je n'en achète plus depuis que je paie des subsides. Il faut savoir prescrire des bornes à ses goûts comme à ses passions. » Ce qui ne l'empêche pas, trois ans plus tard, de négocier l'achat d'un Corrège à un couvent italien. « Ce serait, dit-il, toujours un bel avantage pour les moines de pouvoir faire bâtir une chapelle d'argent hérétique. Si l'on veut le prix du Corrège, je le paierai sitôt. »

En outre des tableaux qu'il achetait, Frédéric avait encore ceux qu'il faisait peindre à Berlin par ses peintres de cour. De ces peintres, le plus remarquable était sans contredit Antoine Pesne, dont M. Seidel s'est déjà lui-même chargé de nous parler. L'ami et collaborateur de Pesne, l'architecte Knobelsdorff, était lui aussi un peintre, notamment un portraitiste, de talent.

Trop faible dans ses dernières années pour peindre les grandes compositions décoratives que le roi lui commandait, Pesne avait fait venir de Paris son confrère Charles-Amédée-Philippe Van Loo : ce fut Van Loo qui, à sa mort, lui succéda dans la charge de premier peintre du roi. Il imitait si fidèlement la manière de Pesne que la plupart de ses peintures sont aujourd'hui encore attribuées au vieux maître.

Nous n'avons parlé jusqu'ici que des peintures achetées par Frédéric : voici maintenant quelques mots sur ses acquisitions, en fait de statues, vases, etc.

En 1742, la seconde année de son règne, Frédéric acheta la grande et fameuse collection du cardinal de Polignac, comprenant une quantité d'œuvres antiques, statues, bustes, reliefs, urnes, etc., et aussi divers morceaux très importants de sculpture française. Cet achat fut l'événement capital de sa carrière de collectionneur : et aujourd'hui encore, c'est la collection Polignac qui forme la base du beau musée des antiques de Berlin.

Le cardinal de Polignac avait rencontré à Rome son compatriote, le sculpteur Lambert-Sigisbert Adam ; il lui avait commandé la restauration de plusieurs antiques, et aussi deux pièces originales, conservées aujourd'hui à Sans-Souci, les bustes de *Neptune* et d'*Amphitrite*.

Frédéric connaissait donc déjà l'art de Sigisbert Adam lorsque Louis XV, en 1752, lui fit présent des deux œuvres les plus remarquables de ce maître, la *Chasse* et la *Pêche*, conservées dans le parc de Sans-Souci. Louis XV lui envoyait en même temps deux beaux morceaux de Pigalle, *Mercure* et *Vénus*, et une copie de l'antique. Dès 1748, le marquis de Puisieux écrivait de Paris : « Je ne perds pas de vue les statues que le Roy a destinées au Roy de Prusse. On y travaille sans



LE DUC DE WELLINGTON.

(Croquis de Goya, au British Museum.)

cesse, pour les mettre dans l'état de perfection; et je presse les sculpteurs de Sa Majesté de ne pas perdre un moment à les finir. Je vous charge de dire à M. de Podewils qu'elles seront de la plus grande beauté. Il y en aura cinq, sauf le chapitre des accidents, et si belles que même dans Rome elles attireraient l'attention des curieux. »

Le 31 janvier 1750, Frédéric écrit de Potsdam à Louis XV : « Monsieur mon frère, j'accepte avec autant de reconnaissance que de satisfaction le nouveau gage d'amitié que Votre Majesté m'offre par sa lettre du 16e de ce mois, en m'envoyant de belles statues de marbre. J'aurai soin de les placer d'une manière à me rappeler souvent le doux souvenir des nœuds d'amitié qui nous unissent. J'en connais par-

faitement le prix; et j'espère que Votre Majesté voudra bien être persuadée que je porterai toujours ma principale attention à les resserrer de plus en plus et à la convaincre de l'estime et de l'attachement avec lesquels je suis, monsieur mon frère, de Votre Majesté le bon frère. »

Ce royal cadeau paraît avoir développé chez Frédéric le goût des statues décoratives : car depuis 1750, nous le voyons sans cesse en correspondance à Metz pour l'achat de morceaux anciens et modernes destinés à décorer ses palais et ses jardins. Et l'on sait qu'il avait en outre près de lui, à Berlin, des sculpteurs français spécialement occupés à exécuter ses commandes : François-Gaspard Adam, Sigisbert-Michel (le père de Clodion) et Jean-Pierre-Antoine Tassaert. M. Seidel nous promet une étude détaillée sur ces trois sculpteurs.

II.

Il nous parle, en attendant, du prince Henri de Prusse, le père de Frédéric II, qui était, lui aussi, un collectionneur passionné. Dans son château de Rheinsberg, dont son frère lui avait fait cadeau en 1744, et dans son palais de Berlin, bâti expressément pour lui (aujourd'hui le palais de l'Université), il avait réuni toutes sortes de pièces de prix, la plupart de provenance française, car entre mille traits qu'il avait en commun avec son frère, le prince Henri éprouvait le même goût pour l'art et l'esprit français. Ses collections, malheureusement, ont été dispersées après sa mort, de sorte qu'il est assez difficile de s'en faire une idée précise; sans compter que les notices et catalogues, datant des premières années de notre siècle, traitent en conséquence avec un parfait mépris, et sans même daigner en nommer les sujets ni leurs auteurs, les œuvres de l'école galante du XVIII[e] siècle.

Le château de Rheinsberg avait été transmis par Frédéric à son frère avec toutes les œuvres d'art qu'il contenait. Le prince Henri se trouve ainsi dès 1744 en possession de morceaux importants de l'École française. Lesquels? C'est très difficile à déterminer. Le catalogue, dressé après la mort du prince, en 1803, mentionne une grande quantité d'œuvres des maîtres italiens et flamands (œuvres sans doute d'une valeur très inégale) la plupart achetées par l'intermédiaire de Metra. Mais en fait d'œuvres françaises, sauf une *Prédication de saint Jean-Baptiste* de Le Sueur, nous ne trouvons dans ce catalogue que des mentions comme celle-ci : « *Scènes galantes, Mascarades* », etc. Voici la seule indication un peu précise : « *Deux grands dessus de porte formant pendant ; l'un représentant un sultan sur une ottomane, avec trois femmes en costume turc ; l'autre représentant une dame assise sur un baldaquin avec un chevalier à ses pieds* ». M. Seidel présume qu'il s'agit de peintures de Pater, peut-être de celles même qui appartenaient autrefois à M[me] de Pompadour, et dont la description correspond assez bien à celle-là.

On peut cependant connaître encore quelques autres de ces tableaux français que possédait le prince Henri. Il possédait notamment un des plus curieux ouvrages de Watteau; car, par l'article XII de son testament, le prince Auguste-Guillaume lui avait légué « le tableau peint par Watteau, représentant *Louis XIV qui donne l'ordre du Saint-Esprit au duc de Bourgogne* ». C'est le tableau gravé par Larmessin, et malheureusement perdu. Watteau l'avait peint pour le tapissier Dieu, et comme modèle d'une tapisserie.

Le prince Henri possédait également des Lancret; c'est de sa collection que proviennent les deux portraits de la *Camargo* et de la *Sallé* qui ont figuré en 1872 à la vente Pereire.

Les collections du prince Henri s'enrichirent beaucoup à la suite des voyages que fit le prince à Pétersbourg et à Paris. De Pétersbourg, il rapporta surtout des tapis orientaux et français.

Il vint pour la première fois à Paris en 1784, du vivant de Frédéric ; il y revint



LES DOMESTIQUES DE HOGARTH

(Peinture de Hogarth, à la National Gallery.)

en 1789. En outre de la cour de Versailles, il fréquentait les salons de la marquise de Sabran et de Mme Vigée-Lebrun.

Ses lettres de Paris contiennent l'énumération détaillée des cadeaux qu'il recevait. Louis XVI l'en encombrait. Il lui donnait successivement des vases et services de Sèvres, des tapis des Gobelins et de la Savonnerie, des bustes de Français illustres, charmantes statuettes en biscuit blanc de Sèvres, etc., etc.; tous objets rapportés ensuite à Berlin et à Rheinsberg, et conservés aujourd'hui dans les collections impériales. Le prince de Condé lui donna un bronze de Thomire, un *Grand Condé* exécuté d'après un modèle de Robert-Guillaume Dardel : c'est un morceau délicieux, le bijou du palais de Postdam.

Pendant ses deux séjours à Paris, le prince Henri n'entretint de rapports suivis qu'avec deux artistes, Mme Vigée-Lebrun et Houdon. Mme Lebrun peignit plusieurs fois son portrait; mais nous lui devons surtout un portrait écrit, qui reste le

meilleur document que nous ayons sur le prince prussien : « Le prince, dit-elle dans ses *Souvenirs*, était petit, mince, et sa taille, quoiqu'il se tînt fort droit, n'avait aucune noblesse. Il avait conservé un accent allemand très marqué, et grasseyait excessivement. Quant à la laideur de son visage, elle était, au premier abord, tout à fait repoussante. Cependant, avec ses deux gros yeux, dont l'un à droite et l'autre à gauche, son regard n'en avait pas moins je ne sais quelle douceur qu'on remarquait aussi dans le son de sa voix, et lorsqu'on l'écoutait, ses paroles étant toujours d'une obligeance extrême, on s'accoutumait à le voir... Il avait pour les arts, et surtout pour la musique, une véritable passion, au point qu il voyageait presque toujours avec son premier violon, afin de pouvoir cultiver son talent en route. Ce talent était assez médiocre ; cependant le prince Henri ne laissait échapper aucune occasion de l'exercer. Durant tout le séjour qu'il a fait à Paris, il est venu constamment à nos soirées musicales ; il ne redoutait point la présence des premiers virtuoses, et je ne l'ai jamais vu refuser de faire sa partie dans un quatuor à côté de Viotti qui jouait le premier violon. »

Madame Lebrun aurait pu ajouter que le prince Henri s'essayait aussi à la peinture, comme le prouvent le nombre de ses aquarelles conservées à Rheinsberg, notamment un portrait de *Garrick en Richard III*.

Houdon a laissé plusieurs bustes du prince, qui paraît l'avoir beaucoup connu, et tenu toujours en très spéciale estime. M. Seidel a découvert à Rheinsberg et fait transporter à Berlin six morceaux de Houdon, notamment trois bustes en terre cuite, représentant des personnages inconnus, deux hommes et une femme. A en juger par les reproductions du *Jahrbuch*, ce sont en effet des pièces de grand intérêt artistique. Le buste de femme, particulièrement, semble plein de caractère et de vie.

Grâce à cette découverte de M. Seidel, Berlin est devenu une des villes les plus riches en œuvres de notre grand Houdon. On peut y voir jusqu'à neuf bustes revêtus de son cachet : 1° le prince *Henri de Prusse* (bronze) au Palais de l'impératrice Frédéric; 2° *Voltaire*, avec la perruque (marbre) à l'Académie des Sciences; 3°, 4° et 5° trois personnages inconnus, une femme et deux hommes (terre cuite) au Nouveau Palais; 6°, 7° et 8° *Voltaire*, sans perruque, *Rousseau* et *Diderot* (moulages en plâtre bronzé) au Palais Royal; 9° *Gluck* (moulage en plâtre rouge) à la Bibliothèque Royale.

III.

Le *Magazine of Art* publie un intéressant article de M. Walter Armstrong sur les dessins actuellement exposés dans cette grande et claire salle du British Museum où étaient exposées naguère les peintures japonaises recueillies par M. W. Anderson. Les dessins qu'on peut y voir aujourd'hui sont le résultat d'acquisitions nouvelles : c'est-à-dire que tous, ou du moins la plupart, sont entrés au British Museum, grâce à l'infatigable zèle de M. Sidney Colvin, ce parfait modèle des conservateurs de musée. La série des dessins de l'École italienne, notamment, compte une dizaine de pièces très précieuses ou très belles. J'y ai vu un grand et magnifique dessin de Gentile Bellini, le *Pape Alexandre III remettant une épée au doge Sébastien Ziani*, esquisse d'un tableau aujourd'hui détruit, qui a



LA DANSE, FRAGMENT DES FRESQUES DU CHATEAU DE RUNKELSTEIN (FIN DU XIVe SIÈCLE).

eu l'honneur de passer entre les mains de Rembrandt. J'y ai vu aussi une série de dessins découverts à Florence eu 1840, acquis plus tard par M. Ruskin, cédés par lui au British Museum, et que M. Colvin considère comme des originaux de Maso Finiguerra. Ces dessins ressemblent, en tout cas, à ceux que l'on montre, sous le nom de Maso, aux Uffizzi : ils témoignent également de l'influence d'Antoine Pollajuolo, que l'on sait avoir été l'ami de Maso. Et voici que M. Armstrong, se fondant sur ces dessins, croit pouvoir attribuer à Maso Finiguerra un petit tableau anonyme de la National Gallery, la *Lutte de l'Amour et de la Charité*, et un autre tableau similaire au Musée de Turin, représentant le même sujet.

L'École française est représentée dans cette exposition par une page du *Livre d'Heures d'Étienne Chevalier*, de Fouquet, par les curieux dessins de Jacques Androuet du Cerceau figurant les *Plus excellens Batimens de la France*, par onze Watteau, et une admirable étude d'Ingres pour son tableau de l'*Age d'Or*.

Je n'ai d'ailleurs nullement l'intention de suivre M. Armstrong dans l'étude qu'il fait de cette belle collection : mais il faut que je vous signale encore un portrait du *Duc de Wellington* par Goya, dont la reproduction ci-jointe vous permettra d'apprécier l'énergie de style et la profondeur d'expression.

Parmi les acquisitions récentes de la National Gallery, aucune n'a autant d'importance qu'un portrait de Hogarth, où ce grand peintre a représenté au complet le personnel de ses domestiques. C'est, avec la fameuse esquisse de la *Sœur de Hogarth*, à la National Gallery, l'œuvre certainement la plus remarquable du maître anglais au point de vue artistique. Tout y est subordonné à la fidèle interprétation de la vie. L'esprit de Hogarth, sa morale, sa poésie, ont un peu perdu de leur charme, en vieillissant : seules ses qualités de peintre nous touchent tous les jours davantage. Il n'y a encore rien de tel pour un artiste que de bien faire son métier.

IV.

Un critique viennois, M. Albert Ilg, vient de publier, en collaboration avec six de ses confrères, un gros volume somptueusement illustré dont le titre, traduit en français, serait quelque chose comme ceci : *Tableaux caractéristiques de l'histoire de l'art en Autriche-Hongrie*. Ces messieurs se sont partagé la tâche. M. Hœrnes a étudié les origines de la civilisation en Autriche; M. de Schneider, dans un chapitre qui est peut-être le plus intéressant de l'ouvrage entier, a décrit l'état primitif et l'état présent de trois villes romaines, Aquilée, Pola et Salone, vénérables cités toutes pleines encore de souvenirs magnifiques; M. Strzygowski s'est chargé de l'époque byzantine et romane. M. Neuwirth de l'époque gothique, M. Zimmermann de la Renaissance, M. Ilg du XVIII[e] siècle, M. Nossig du XIX[e]. Et chacun paraît s'être appliqué à ne rien omettre de ce qui pouvait entrer dans le sujet qu'il s'était choisi : en quoi ces messieurs ont eu fort à faire, car il n'y a pas de pays plus hétérogène que l'Autriche, formé de plus de races ni de races plus diverses. Mais on arrive à tout, avec de la bonne volonté : et c'est ainsi que M. Ilg et ses collaborateurs sont vraiment parvenus à nous donner de l'art

autrichien un tableau d'ensemble, où l'Autriche, le Tyrol, la Bohême, la Pologne, la Hongrie, etc., figurent pour leur part respective. La part la plus considérable revient naturellement à la Bohême : entre tous les pays autrichiens, la Bohême est, sans contredit, le plus riche en œuvres et en souvenirs artistiques. Mais je vois



RODOLPHE II, BUSTE EN BRONZE PAR ADRIEN DE VRIES.

(Musée impérial de Vienne.)

avec plaisir que l'art de l'ancienne Pologne a reçu de M. Neuwirth l'attention qu'il méritait. C'est une ville d'art que Cracovie, une de celles où le passé a été le plus brillant et s'est le moins effacé. L'architecture, la sculpture, y ont des chefs-d'œuvre; et j'y ai vu des morceaux de peinture qui, s'ils étaient à Berlin ou à Londres, auraient vite fait de devenir fameux.

Nous reproduisons ici deux illustrations tirées de ce bel ouvrage. L'une représente le buste en bronze de Rodolphe II, conservé au Musée impérial de Vienne.

C'est l'œuvre d'Adrien de Vries, né en 1560 à la Haye, élève de Jean de Bologne, et, depuis l'année 1601, sculpteur de la cour d'Autriche. On a de ce maître trois portraits de Rodolphe II (dont un au Musée de South-Kensington), un grand relief, les *Campagnes de Rodolphe II en Hongrie* (au Musée de Vienne), et divers morceaux de moindre importance. Adrien de Vries, qui était aussi peintre et graveur, resta au service de la cour d'Autriche jusqu'en 1616; il travailla ensuite pour les princes de Schaumbourg-Lippe et pour le duc de Friedland. Il mourut vraisemblablement en 1627.

La seconde illustration représente un fragment des fresques du château de Runkelstein en Tyrol, un des vestiges les plus anciens et les plus curieux de la peinture allemande du moyen âge. Le trait le plus surprenant dans ces fresques est pour ainsi dire leur *laïcité;* dans un temps de foi religieuse profonde et universelle, le peintre anonyme de Runkelstein ne s'est soucié que d'être gai, naturel, et, sous prétexte de scènes mythologiques ou allégoriques, ce sont les mœurs de son temps qu'il a librement rendues.

L'état de conservation de ces fresques est, malheureusement, déplorable : et cela rend plus difficile encore toute hypothèse sur la provenance et le nom du peintre. Était-ce un maître tyrolien, ou un bohémien, ou un rhénan? C'était en out cas, suivant toute vraisemblance, un miniaturiste, car ses procédés de dessin et de coloriage rappellent absolument ceux des peintres de miniatures allemands de la même époque.

Le château de Runkelstein se trouve dans le voisinage de Botzen, vieille ville si riche elle-même en belles œuvres d'art. Il a été bâti en 1237 par le seigneur de Wanga, et rebâti en 1396, par Nicolas Vintler, qui en fit peindre à fresque l'intérieur, et se plut à y convoquer l'élite des poètes et musiciens du temps. C'est donc de la fin du XIVe siècle que datent les peintures de Runkelstein : elles occupent une chapelle et plusieurs salles du château. Je ne saurais trop les recommander à tous ceux qui voyagent dans l'Allemagne du Sud, car elles sont très amusantes, sinon très belles, et l'on traverse, pour aller les voir, le pays le plus beau du monde.

T. DE WYZEWA.

Le Rédacteur en chef gérant : LOUIS GONSE.

Sceaux. — Imp. Charaire et Cie.



LA

SCULPTURE FLORENTINE

AU XIVe ET AU XVe SIÈCLE

(PREMIER ARTICLE)

I



L'école de sculpture florentine qui, pendant trois siècles, a brillé d'un éclat ininterrompu, et successivement, a créé trois grandes formes d'art, qui, avec l'art de Giotto et de Donatello, règne au XIVe et au XVe siècles sur toute l'Italie, et qui, au XVIe siècle, avec l'art de la Renaissance, domine l'Europe entière, cette école apparaît tardivement et se crée seulement dans le second quart du XIVe siècle.

L'école florentine est devancée, en Italie même, par l'école pisane, et, à l'étranger, par la grande école de sculpture française. Lorsque la sculpture florentine se crée entre les mains d'André de Pise et de Giotto, la France, depuis plus d'un siècle, a couvert de sculptures les grandes cathédrales de Chartres, de Paris, d'Amiens, de Bourges et de Reims.

Le fait le plus important dans la formation de l'art moderne, ce n'est pas, comme on le croyait naguère, la venue de Raphaël ou de

Michel-Ange, ce n'est pas, comme le pensait Vasari, l'art de Giotto ou de Nicolas de Pise, ce n'est pas davantage la création de l'art flamand entre les mains des Van Eyck, c'est l'apparition de l'art français dans les dernières années du XIIe siècle. Voilà le fait capital qui va dominer l'art chrétien des nations germano-latines. Pour connaître l'art européen au XIIIe et au XIVe siècle, il faut d'abord interroger la France.

L'art créé en France, au temps de Philippe-Auguste, avait pour caractéristique la grandeur, la majesté, la puissance souveraine; c'était, dans la représentation de l'être humain, le choix des caractères les plus nobles, santé, force, beauté du corps, l'être vu dans l'équilibre parfait de ses facultés; c'était surtout, au point de vue moral, le choix des sentiments les plus purs, l'âme observée en pleine possession d'elle-même, affranchie du trouble violent des passions. Par suite d'un extraordinaire concours de circonstances favorables, la France retrouvait, au XIIIe siècle, l'art du Ve siècle grec.

Après avoir créé, à l'origine, une première forme d'art tout empreinte de noblesse et de grandeur, l'art français, semblable ici encore à l'art grec, ne tarda pas à évoluer et à donner naissance à une seconde école plus éprise de tendresse, qui substitua la grâce à la majesté, le mouvement au calme, les finesses d'exécution aux grands effets d'ensemble. De même qu'à Athènes l'art de Praxitèle succédait à l'art de Phidias, de même à Paris les maîtres de la cathédrale sculptaient la *Porte de Saint-Étienne* (1257) après avoir sculpté la *Porte de la Vierge* (1220). Par ces deux œuvres, la France, non seulement dotait le monde de deux nouvelles grandes formes d'art, mais elle en donnait en même temps les plus parfaits modèles.

C'est la seconde forme de l'art français que nous allons voir régner à Florence pendant tout le XIVe siècle, et se continuer encore au cours du XVe. Cette forme d'art, que la France ne poussa pas très avant, grandira dans l'école florentine, s'y développera pendant deux siècles et produira une suite ininterrompue de chefs-d'œuvre, tout d'abord avec André de Pise et Orcagna, plus tard avec Ghiberti et Luca della Robbia, et enfin avec Desiderio, Rossellino et Verrochio.

Le caractère gracieux de la sculpture florentine, sa finesse d'exécution, étaient une conséquence des matériaux qu'elle employait et des circonstances au milieu desquelles elle allait se développer. En France le sculpteur, ayant à décorer les porches profonds et les vastes tympans de nos cathédrales, s'attache surtout aux grandes

compositions et aux effets décoratifs; en Italie, au contraire, le sculpteur, travaillant sur des surfaces plus restreintes, décorant des portes, des chaires, des tabernacles, est obligé de se préoccuper avant tout de la finesse du travail et de négliger les grands effets d'ensemble pour étudier les nuances subtiles de la pensée.

Pour la même raison, c'est la peinture qui jouera en Italie le rôle que jouait la sculpture en France. Les édifices italiens, par la nature de leur construction, réservaient aux peintres ces vastes travaux que l'architecture française demandait aux sculpteurs. La majesté des frontons de Paris, de Bourges, de Chartres ou d'Amiens, l'Italie la connaîtra par les fresques de Giotto, de Simone Memmi ou d'Orcagna.

Ce désaccord entre la peinture et la sculpture florentine est un des faits les plus importants à signaler dans l'histoire de cette école, car on le retrouvera à toutes les époques, depuis le début du XIVe siècle jusqu'à la fin du XVe. L'école florentine qui, en peinture, se distinguera par les compositions les plus grandioses, verra surtout naître en sculpture des ciseleurs et des orfèvres. De même qu'Andrea modèle sa jolie historiette du Baptistère, lorsque Giotto conçoit les vastes poèmes d'Assise et de Padoue, de même, plus tard, Ghiberti ou Luca della Robbia auront pour contemporains Uccello, Masaccio et Fra Angelico; de même enfin Signorelli et Ghirlandajo couvriront les églises de Florence et d'Orvieto de leurs imposantes compositions, lorsque la sculpture s'attardera aux mièvreries de Mino da Fiesole ou de Benedetto da Majano.

LE XIVe SIÈCLE

Les principales œuvres de la sculpture florentine au XIVe siècle sont les suivantes : la Porte du Baptistère d'André de Pise, les bas-reliefs du Campanile de Giotto, le Tabernacle d'Or-San-Michele d'Orcagna, et les bas-reliefs de la façade d'Orvieto. Toutes ces œuvres se créent de 1330 à 1360. La seconde moitié du siècle ne nous offrira pas d'œuvres aussi capitales : aucun nom ne pourra être comparé à ceux d'André de Pise, de Giotto et d'Orcagna, mais cette fin de siècle présente néanmoins un grand intérêt et elle prépare la génération des Ghiberti, des Donatello et des Luca della Robbia. C'est l'époque où, par suite de la construction des grands édifices florentins, le Dôme, le Campanile, Or-San-Michele, apparaît pour la première fois

à Florence la statuaire monumentale. La construction des grandes églises se termine par la décoration des portes. Les quatre portes du Dôme et spécialement la porte de la Mandorla, sont un des principaux titres de gloire de cette fin de siècle. Enfin, il faut noter les travaux des orfèvres : les autels de Pistoja et de Florence, qui sont l'annonce des chefs-d'œuvre de Ghiberti.

* * *

André de Pise [1], le créateur de l'école de sculpture florentine, est né à Pontedera, en 1270; il meurt à Florence en 1348. Dans cette longue existence de 78 ans, nous ne connaissons qu'une seule œuvre certaine, la *Porte du Baptistère* de Florence, qu'André fit en 1330 à l'âge de 60 ans. Avant cette époque, André aurait travaillé à Venise; mais, malgré l'opinion de Cicognara et de Perkins, je ne pense pas qu'aucune des statues de Saint-Marc, ni aucun des chapiteaux du Palais ducal puissent lui être attribués. Relativement aux travaux d'André à Florence, nous sommes non moins embarrassés. La vie d'André écrite par Vasari est une des plus décevantes que nous ait transmises l'historien de l'art en Italie. Vasari qui, entre Orcagna et Niccolo d'Arezzo, ne cite aucun sculpteur florentin, se tire d'embarras en attribuant à André toutes les œuvres notables du XIVe siècle florentin. Des documents récemment découverts ont fait connaître le nom des auteurs de la plupart des œuvres faussement attribuées à André par Vasari. Nous savons notamment que Cellino di Nese, Siennois, est l'auteur du tombeau du jurisconsulte Cino à Pistoia, que les quatre docteurs de la façade du Dôme de Florence sont l'œuvre de Piero di Giovanni Tedesco et de Niccolo d'Arezzo, et qu'Alberto Arnoldi est l'auteur de la Madone de la Miséricorde.

Vasari commet une erreur plus grave encore. Après avoir attribué à Andrea une série d'œuvres qui ne lui appartiennent pas, il lui enlève l'honneur de la seule œuvre qui soit bien à lui. Il avance

1. Nous conservons ici le nom d'André de Pise, donné à notre sculpteur par Vasari, nom sous lequel il est universellement désigné; mais nous ferons remarquer combien cette dénomination est inexacte, car André, fils d'Ugolino di Nino, n'est pas né à Pise, mais à Pontedera. Cette dénomination a un grave inconvénient, contre lequel nous devons prémunir le lecteur, elle contribue à maintenir cette erreur qu'André doit être classé dans l'école pisane, tandis que, ainsi que nous le montrerons plus tard, il n'appartient pas à cette école et doit être classé dans l'école florentine dont il est le chef.

qu'Andrea sculpta la porte du Baptistère d'après les dessins de Giotto, et il ne se rend pas compte que par une telle assertion il ôte à



COURONNEMENT D'UN PAPE.

(Sculpture florentine du XIIIe siècle. — Musée national, à Florence.)

Andrea tout le mérite de l'œuvre à laquelle il doit si légitimement sa grande renommée. Le dire de Vasari ne mériterait pas d'être relevé s'il n'avait été recueilli sans observation par MM. Crowe et

Cavalcaselle, les éminents auteurs de la *Storia della Pittura italiana*. « Le chef-d'œuvre d'Andrea, disent-ils (vol. II, p. 3), est certainement la Porte de bronze du Baptistère de Florence dans laquelle, à l'excellence de la composition et de la distribution due à Giotto, il sut adjoindre avec un mérite égal une simplicité d'expression qui rend admirablement l'idée principale du sujet à traiter. »

Si Giotto a fait le dessin de la porte du Baptistère de Florence, Andrea ne saurait être tenu pour un des plus grands maîtres de l'Italie, pour le véritable créateur de l'école de sculpture florentine, et Giotto doit hériter de tous les éloges qui lui étaient faussement attribués.

Mais, vraiment, comment une telle opinion pourrait-elle se soutenir? Le style d'Andrea, si gracieux, si tendre, ne rappelle en rien la manière plus grave et plus profonde de Giotto. Et le style de Giotto, nous pouvons en parler en pleine connaissance de cause, car Giotto nous est connu non seulement par ses peintures, mais par la suite si importante des bas-reliefs du Campanile. Ces bas-reliefs sont d'un style tellement particulier, si différent des œuvres d'Andrea, qu'il est permis d'affirmer que Giotto n'est pour rien dans la composition des portes du Baptistère. Est-il nécessaire de fortifier cet argument en disant que l'acte de commande de la porte ne fait aucune mention du nom de Giotto, et que la porte fut faite par Andrea précisément à une époque où Giotto travaillait à Naples?

Une nouvelle mésaventure était réservée à Andrea de la part de la critique moderne. Le *Cicerone* de Bode et Burckhardt, cet admirable livre, dont il est d'autant plus nécessaire de relever les rares erreurs qu'il doit être le livre de chevet de tous ceux qui étudient l'art italien, le *Cicerone* commence l'histoire de la sculpture florentine au XIVe siècle par ces mots (t. II, p. 325) : « A Florence, c'est Giotto qui créa une école plastique proprement florentine : non seulement par l'influence novatrice que ses peintures exerçaient sur l'ensemble de l'art italien, mais parce que lui-même fut aussi sculpteur. La construction du Campanile de Florence, qu'il commença en 1334, lui en fournit l'occasion... La comparaison de ces reliefs avec les œuvres analogues de Jean et de Nicolas de Pise, montre le grand progrès qu'en l'espace de cinquante années Giotto fit faire à l'art italien : simplicité et achèvement de la composition, profondeur et brièveté de l'expression, richesse d'invention, vérité et mesure dans le mouvement et la proportion. »

On ne saurait mieux analyser les qualités de la nouvelle école

florentine, mais le mérite de ces innovations ne revient pas à Giotto, dont la seule œuvre sculptée date de 1334, mais à André de Pise dont la porte du Baptistère, terminée en 1330, est de quatre ans antérieure aux bas-reliefs de Giotto et présente déjà toutes les merveilleuses qualités que nous admirons dans le Campanile.

Le créateur de l'école de sculpture florentine ce n'est pas Giotto, mais André de Pise. L'action décisive que Giotto exerça sur la peinture florentine, ce fut André de Pise qui l'exerça sur la sculpture.

Pour connaître en quoi consiste la réforme d'Andrea, il faut comparer ses œuvres à celles de l'ancienne école pisane telle que Nicolas de Pise l'avait constituée, école au sein de laquelle Andrea paraît s'être formé. Une pièce des archives du dôme de Pise parle d'un « Andreucius Pisanus, famulus Magistri Johannis (1299-1305) » que l'on suppose être notre Andrea. A Pise sans doute Andrea apprit la technique de l'art, mais dans ses œuvres il se montre en opposition si complète avec les théories de cette école que, en l'absence de documents, nous ne pourrions jamais soupçonner qu'il en fut l'élève. Si, comme on le suppose, Andrea a habité Venise avant de venir à Florence, on s'expliquerait plus facilement comment il est parvenu à se dégager si complètement du style pisan. A Venise, plus qu'à Pise, il se trouvait en contact avec la doctrine du moyen âge dont ses bas-reliefs sont la suite logique.

Andrea, quoique appartenant au milieu pisan par sa naissance et par son éducation, ne peut être classé dans l'école pisane. C'est à juste titre que l'on fait commencer avec lui l'école florentine. La particularité saillante de son style est en effet une énergique réaction contre le style de l'école pisane.

Tout d'abord Andrea, à l'encontre de Nicolas de Pise, ne fait jamais aucun emprunt aux formes de la statuaire romaine. Comme la réforme de Giotto, celle d'Andrea consiste à renoncer à toute imitation, pour demander complètement à la nature les éléments constitutifs de l'œuvre d'art.

Une seconde réforme d'Andrea est le désencombrement du bas-relief. Les Pisans, imitant en cela les sarcophages chrétiens du IVe siècle, emplissaient le bas-relief jusqu'au bord, accumulant les figures, les superposant, les étageant parfois jusqu'à cinq rangs successifs, comme dans le *Jugement dernier* de la chaire de Sienne. Avec Andrea, le bas-relief ne se compose plus que de quelques figures, toutes sur le même plan, laissant autour d'elles un espace libre qui arèe la composition et la rend plus claire. Par là Andrea reprend et

achève la forme médiévale, dont il reste, en Toscane même, de nombreux modèles antérieurs au XIVe siècle, par exemple dans les œuvres de Guido à Lucques et surtout dans les quinze bas-reliefs de l'autel de Pistoja sculptés par Andrea Ognabene en 1316 [1].

Le désir des Pisans de meubler le bas-relief, sans laisser aucune place inoccupée, les avait conduits, par une nouvelle imitation des anciens sarcophages chrétiens, à réunir plusieurs scènes en un même relief. C'est ainsi que, dans la chaire de Sienne, nous voyons dans le même cadre la *Visitation*, la *Naissance* et l'*Adoration des Bergers;* dans un autre, la *Présentation au Temple* et la *Fuite en Égypte*. Cette forme qui se prête à de beaux effets décoratifs et que nous retrouverons plus tard entre les mains de Ghiberti, Andrea la proscrit absolument. Il le fait, conduit par son désir impérieux de clarté, dans la volonté de tout subordonner à l'expression de l'idée et de s'affranchir de tout ce qui pourrait lui enlever sa netteté ou sa puissance.

Tel qu'il fut constitué par lui, le bas-relief d'Andrea est une des plus belles formes de l'art moderne; nulle part dans la suite cette forme ne réapparaîtra avec la même pureté. Déjà, au début du XVe siècle, elle se corrompt, et Ghiberti ne créera aucune composition qui puisse rivaliser en grâce et en finesse avec la *Visitation*, le *Zacharie écrivant* ou *Salomé présentant la tête de saint Jean*.

Après avoir étudié l'art d'Andrea dans sa forme, il nous faut

1. En comparant l'œuvre d'Andrea avec celle des Pisans et en montrant ici en quoi consiste la supériorité de la nouvelle doctrine, nous devons dire toutefois combien grande et géniale fut l'œuvre entreprise par Nicolas de Pise. Si la forme d'Andrea est plus logique, si elle ouvre à l'art des horizons plus étendus, la forme de Nicolas était néanmoins admirable, toute pleine d'éclat, de richesse, de puissance. Si Nicolas a eu tort de copier des modèles romains, ces modèles toutefois lui ont fourni les formes grandioses qu'il cherchait. L'antiquité romaine qui, plus tard, à la Renaissance du XVIe siècle, fut si funeste parce qu'elle introduisait dans l'art des formes en contradiction avec l'idée à exprimer, ne fut pas nuisible à Nicolas de Pise parce qu'il se contenta de lui prendre les formes que l'art chrétien pouvait s'assimiler. Nicolas ne cherchera pas à transformer le Christ en Hercule ou en Apollon, mais en empruntant à une impératrice romaine la noblesse et la grandeur de l'attitude il choisissait justement des traits convenant à la mère du Christ. Tel qu'il est, et quelque prise qu'il donne à la critique, l'art de Nicolas est d'une grandeur souveraine.

Xavier Doudan dit, dans ses Lettres, que si au jour du jugement dernier un discours doit être prononcé, c'est Bossuet qui sera choisi comme orateur. Ce jour-là, si Bossuet prend la parole, c'est sur la chaire de Nicolas de Pise qu'il devra monter.

aller plus avant et dire quels sont ses caractères essentiels, les caractères de la pensée qui l'inspire.



SAINTE-CÉCILE (ÉCOLE DE NICOLAS DE PISE).

(Musée national, à Florence.)

Cet art n'a pas pour lui la grandeur. Nous l'avons dit plus haut, l'expression de la majesté, de la puissance souveraine, fut le privilège du XIIIe siècle et de l'art français.

Cette forme, l'Italie l'entrevit un instant avec Nicolas de Pise; mais au XIVe siècle, avec André de Pise et l'École florentine, elle l'abandonne.

De même Andrea ne suivit pas l'École pisane dans sa tentative d'art dramatique. Nicolas de Pise, dans ses dernières œuvres de Lucques et de Sienne, et son fils Jean, après lui, avaient été de puissants dramaturges, choisissant dans l'histoire religieuse les scènes les plus violentes : le *Massacre des Innocents* et surtout le *Jugement dernier*, qui se trouve reproduit quatre fois dans leurs œuvres. Jean était même allé si loin dans ces recherches qu'il en avait perdu tout sentiment de la mesure et de la beauté. Avec Andrea il ne subsiste rien de ces créations, et, en agissant ainsi, ce maître se conformait fidèlement au caractère de son pays. Le sentiment dramatique n'était pas fait pour naître et grandir dans la belle et riante Italie. Chez elle ce sentiment apparaîtra toujours à l'état d'exception, et n'étaient quelques œuvres de l'École pisane, n'étaient Donatello et Michel-Ange, on peut dire que l'Italie n'aurait rien connu de l'art dramatique.

Dans la porte du Baptistère, l'Histoire de saint Jean, une des plus grandioses et des plus dramatiques que l'on puisse rêver, est, entre les mains d'Andrea, une délicieuse nouvelle où sont atténués tous les traits énergiques. Les plus admirables pages sont celles consacrées aux épisodes gracieux, la *Visitation*, la *Naissance*, *Zacharie écrivant le nom de son fils*, et toutes les scènes où intervient Salomé. Avec une autre énergie, cette histoire avait été contée par les maîtres médiévaux, et notamment dans le linteau du Baptistère de Pise et dans les sculptures d'Antelami au Baptistère de Parme.

Avec Andrea, c'est la sérénité de l'âme, la jeunesse, la beauté, le bonheur de vivre, qui apparaissent dans l'art florentin. Ces sentiments ne cesseront de se développer au cours du XIVe siècle pour trouver leur plus parfaite expression entre les mains de Ghiberti et de Luca della Robbia[1].

La porte du Baptistère était à peine terminée que l'école florentine créait un nouveau chef-d'œuvre, les bas-reliefs du

1. La porte d'Andrea est en bronze. C'est la première fois qu'un travail de semblable nature était entrepris en Toscane. Aussi ne se trouva-t-il ni à Pise ni à Florence aucun atelier pour l'exécuter, et l'on fut obligé de faire venir des maîtres fondeurs de Venise. Les travaux en bronze étaient alors si peu dans le goût florentin que nous n'en verrons pas un seul autre au cours du XIVe siècle. Après Andrea, le premier fondeur de bronze sera Ghiberti.

Campanile faits par Giotto en collaboration avec André de Pise.

Ici nous trouvons un art qui, dans la forme, est semblable à celui d'Andrea, mais qui, par le fond, en diffère notablement.

Pour la forme, c'est comme chez Andrea, la rupture avec les doctrines pisanes. Le bas-relief est simple, composé à peine de deux ou trois personnages. Plus encore qu'Andrea, Giotto, dans la netteté de sa conception, réduit la composition à ses traits essentiels, la synthétise et la fait tout esprit.

Quant au fond, les différences sont si profondes que nous nous croirions en présence de deux âges différents, et non en face de deux esprits contemporains. C'est que si Andrea annonce déjà l'élégance du xv[e] siècle, Giotto porte encore en lui toute la gravité du xiii[e]. Giotto est en art le frère du Dante, comme Andrea est le frère de Pétrarque.

Giotto a composé les bas-reliefs du Campanile en 1334, trois ans avant sa mort, et c'est une de ses œuvres les plus parfaites. Dans aucune, la clarté, l'étendue, la profondeur de son esprit, n'apparaissent avec une semblable puissance.

Ici, à l'encontre de ses successeurs qui se localiseront dans les scènes religieuses et renonceront aux grands exposés philosophiques, Giotto conçoit son œuvre comme un vaste résumé de la vie de l'humanité, comprenant tous les grands événements du monde, toutes les découvertes de l'homme, toutes les forces sociales.

C'est d'abord la *Création de l'homme*, la *Création de la femme*, et le *Travail*. L'homme étant créé et la loi du travail marquée, Giotto va dire les principaux labeurs de l'homme, ses inventions, les grandes phases de son activité. Continuant à suivre le récit de la Bible, il dit d'abord la *Vie pastorale* (Jabel, père des pasteurs), la *Musique* (Jubal, inventeur des instruments de musique), la *Métallurgie* avec Tubalcain, et la *Vigne* avec Noé. Ces sept reliefs occupent la première face du Campanile. Dans les sept reliefs suivants, Giotto cesse de prendre la Bible pour guide. Il représente : l'*Astronomie*, l'*Art de bâtir*, l'*Art du potier*, l'*Art de dresser les chevaux*, l'*Art de tisser*, la *Promulgation des lois* et l'*Exploration des régions nouvelles*. La troisième paroi, dans laquelle est percée la porte du Campanile, ne comprend que cinq reliefs : la *Navigation*, la *Punition des Crimes* [1],

1. De tous les bas-reliefs de Giotto, celui-ci est le seul dont le sens soit incertain. On le nomme ordinairement l'*Origine de la guerre*, et on croit y voir la

l'*Agriculture*, le *Commerce*, la *Géométrie*. Sur la dernière paroi, deux reliefs seulement, la *Sculpture* et la *Peinture*, sont l'œuvre de Giotto, les cinq derniers n'ont été exécutés qu'un siècle plus tard, par Luca della Robbia.

Si après avoir noté la pensée qui dirige cette œuvre, nous en étudions la réalisation, nous serons frappé de l'étonnante fécondité de l'esprit de Giotto. Pour chaque motif, pour chaque idée à exprimer, il trouve une forme nouvelle, et il trouve cette forme, non parce qu'il se préoccupe d'établir des compositions conformes à certaines lois d'école, mais parce qu'il se propose avant tout d'être fidèle aux exigences de l'idée, et ainsi il obtient ces qualités, qui ne sauraient s'acquérir autrement : l'originalité, la clarté, la profondeur.

Les vingt et un bas-reliefs mériteraient tous d'être étudiés un à un, mais nous devons nous contenter d'en signaler les principaux, ceux qui portent l'empreinte la plus forte du génie du maître.

Dans les trois premiers reliefs, Giotto suit la Genèse et nous dit la *Naissance de l'homme*, la *Naissance de la femme* et le *Travail*. Ce récit avait déjà été narré nombre de fois au cours du moyen âge, mais Giotto, en s'emparant de ce motif, le traite avec une telle maîtrise, en exprime l'idée avec une telle puissance, que l'école italienne, même avec ses plus grands maîtres, même avec Jacopo della Quercia et Michel-Ange, ne songera plus à le modifier. Jacopo della Quercia et Michel-Ange, sur certains points, par exemple par la science des nus, pourront surpasser Giotto, sur d'autres points, et ce seront les points essentiels, ils ne l'égaleront pas. Dans les époques avancées de l'art, la préoccupation de la nouveauté conduit à l'exagération des mouvements, la préoccupation de montrer sa science fait perdre à l'artiste le sentiment de la simplicité. Sans parler des draperies tourmentées qui sont la partie la plus faible des œuvres de Jacopo

représentation du *Meurtre d'Abel*. Le *Meurtre dAbel* étant un acte criminel, un acte néfaste, on peut se demander si Giotto a réellement voulu le comprendre dans une série de représentations toutes consacrées à des inventions utiles. Si d'autre part il s'agissait ici du *Meurtre d'Abel*, Giotto aurait conservé à ce bas-relief le rang qu'il occupe dans le récit biblique, et l'aurait placé après la *Création de l'homme et de la femme*. Ici, le bas-relief étant placé à côté de la *Promulgation des lois*, il me paraît plus logique d'y voir une représentation de la *Justice sociale*. Et de même que pour le bas-relief de la *Colonisation*, Giotto a emprunté à l'antiquité le mythe de Dédale, rien ne s'oppose à ce qu'il ait pris ici Hercule comme symbole d'un grand justicier.

(Voir Müntz, *Précurseurs de la Renaissance*, p 20.)

della Quercia et de Michel-Ange, on peut dire qu'aucun de nos deux maîtres, dans leur récit de la Genèse, n'a su donner à Dieu un tel



BAS-RELIEF DE LA « SCULPTURE ».

(Campanile de Florence.)

sentiment de noblesse et de bonté, ni rendre ce merveilleux motif de la création avec une poésie aussi noble et aussi sereine.

Ce sentiment de la dignité humaine que Giotto possède si profondément, nous le trouverons encore nettement exprimé dans le relief représentant *Jabel, père des pasteurs*. Qui nous dira comment Giotto a pu concevoir cette fierté d'allure que les peuples pasteurs conservent à un si haut degré et que notre civilisation européenne ne connaît pas? A voir la figure créée par Giotto, nous nous croirions en présence d'un de nos grands chefs arabes trônant fièrement sur le devant de sa tente.

Et, après avoir montré la souveraine bonté de Dieu, la noblesse d'un chef de pasteur, Giotto exprimera dans sa figure d'Hercule l'idée de la force triomphante avec une énergie que les siècles suivants ne retrouveront plus.

Giotto, si puissant dans l'expression de la forme masculine, sera non moins parfait pour dire le charme de la forme féminine. Dans l'*Art de tisser*, la jeune femme debout est une figure si pure, si chaste, si absolument parfaite qu'on peut la considérer comme sans rivale dans l'art moderne. Avec elle, le monde voit revivre les jeunes vierges des Panathénées.

Pour savoir avec quelle perfection Giotto exprime le mouvement, il suffit de regarder le hardi cavalier qui dresse les chevaux ou le laboureur dirigeant sa charrue.

Cette faculté d'observation, qui est le fond du génie de Giotto, apparait de même dans la représentation des animaux, témoin le chien et les brebis dans la *Scène des pasteurs*, les chevaux dans le bas-relief de l'*Équitation* et du *Commerce* et surtout les bœufs du relief de l'*Agriculture*. Jamais peut-être on n'a exprimé avec une telle acuité les traits caractéristiques du bœuf au labour.

Enfin il nous faut dire avec quelle sûreté d'outil le travail est exécuté, avec quelle finesse sont rendus tous les détails. Lorsqu'on parle de ces époques héroïques du XIIIe et du XIVe siècles, si l'on est unanime à louer la grandeur de pensée des artistes, on fait encore souvent des restrictions sur leur science. Or, dans cette œuvre de Giotto, où nous avons trouvé réunies tant de qualités supérieures, nous aurons encore à admirer la science du dessin et de l'exécution. Il nous suffira de citer les nus de l'Hercule, les draperies de la femme dans l'*Art de tisser*, et les mains dans le bas-relief de la *Sculpture*. Qui, après Giotto, a su observer avec plus de finesse ce geste de l'ouvrier ciselant à petits coups de marteau une statuette de marbre? Combien est bellecette main qui tient le ciseau, dont les doigts s'appuient sur l'outil et le dirigent tout en le retenant, et la

main droite qui soulève le marteau de bois, dans un geste qui dit admirablement la délicatesse du travail à accomplir!

Nous ne saurions trop le redire. La grandeur des maîtres du XIII[e] et du XIV[e] siècle, celle de Giotto en particulier, dérive toute de leur puissance de pensée et d'observation, et de l'union intime entre la forme et la pensée. L'art après eux s'est corrompu, lorsque l'artiste a cessé de comprendre que la pensée était la souveraine directrice de l'œuvre d'art et que le grand intérêt des formes résidait dans leurs facultés expressives.

Le second étage du Campanile, comme le premier étage, est décoré d'une série de bas-reliefs au nombre de vingt-huit. Ces vingt-huit reliefs sont divisés en quatre groupes correspondant aux quatre faces du Campanile. Dans les sept derniers sont représentés les Sacrements. Ce sont les seuls reliefs qui se composent de plusieurs personnages. Tous les autres représentent une seule figure allégorique. Ce sont les *Sciences* [1], les *Vertus* (foi, charité, espérance, prudence, justice, tempérance, force) et diverses personnifications des institutions sociales (industrie agricole, religion, valeur militaire, science de gouverner, concorde, éducation morale, industrie commerciale).

Cette seconde série n'a pas la haute valeur artistique de la première, l'exécution en est plus sommaire et en certaines parties, par exemple dans la figure de la *Justice*, de la *Prudence*, de l'*Astrologie*, montre un travail un peu lourd et comme inachevé. Si l'on compare les *Vertus* du Campanile avec les *Vertus* d'Andrea, dans la porte du Baptistère, on trouvera moins d'élégance, mais parfois plus de grandeur. De même dans les sept Sacrements, on relèvera des détails admirables. Le *Sacrement de la Confirmation* entre autres est digne d'être cité à côté des plus beaux reliefs du premier étage.

Dans cette œuvre du Campanile, quelle est la part de Giotto et celle d'Andrea Pisano? Giotto qui, sans conteste, est l'inventeur des motifs, le créateur des dessins, a-t-il exécuté lui-même le travail de sculpture? Pour l'affirmative on peut dire que l'exécution est si appropriée à la pensée qu'elle doit être du maître qui l'a conçue; que

1. Jusqu'ici tous les écrivains italiens ont donné les noms suivants à cette série représentant les *Sciences* : Grammaire-Rhétorique, Astrologie, Musique, Arithmétique, Droit commun et Droit pénal. Nous croyons plutôt qu'elle représente le *Trivium* et le *Quadrivium*, c'est-à-dire la Grammaire, la Rhétorique, la Dialectique et l'Arithmétique, la Géométrie, la Musique, l'Astronomie.

le travail apparaît ici plus ferme que dans les autres œuvres d'Andrea et qu'enfin les témoignages anciens, celui de Pucci, contemporain de Giotto entre autres, paraissent établir que Giotto a sculpté quelques-uns des bas-reliefs. Pour la négative il faut songer que Giotto n'a jamais fait aucune sculpture, qu'il est bien extraordinaire que brusquement, à l'âge de 60 ans, il ait pu se révéler si éminent sculpteur, et cela surprend d'autant plus qu'il mourut deux ans et demi après avoir reçu la commande du Campanile. Si l'on tient compte qu'à ce moment, outre ses travaux ordinaires de peinture, il était architecte en chef du Dôme, qu'il avait à concevoir le plan de son Campanile, à en surveiller la construction, on se demande où il put prendre le temps de se livrer à des travaux de sculpture, auxquels rien ne le préparait[1]. Enfin, si l'œuvre est d'une exécution si belle, n'est-ce pas une raison pour y reconnaître la main d'un homme de métier, et si elle est supérieure à la porte du Baptistère, n'est-il pas plus naturel de supposer qu'Andrea s'est surpassé lui-même plutôt que d'admettre que du premier coup, sans aucune préparation, Giotto a surpassé un sculpteur de génie ayant consacré toute sa vie à l'étude de son art? Enfin on peut constater que l'exécution de tous ces bas-reliefs est d'une grande unité et paraît être d'une seule main; or, comme la collaboration d'Andrea est unanimement admise pour le plus grand nombre de ces bas-reliefs, il semble assez logique de reconnaître en Andrea le sculpteur de l'œuvre entière.

Giotto a fait l'apport de ses sublimes conceptions et Andrea a fourni l'outil pour les exécuter. De cette collaboration est résultée une des œuvres les plus parfaites du génie italien, celle qui, plus que tout autre, peut être comparée aux chefs-d'œuvre du XIIIe siècle français.

La porte du Baptistère et les bas-reliefs du Campanile sont-ils les deux seules œuvres dans lesquelles nous puissions reconnaître la main d'Andrea?

Si nous ne pouvons maintenir à André de Pise aucune des statues qui lui sont attribuées par Vasari, en revanche, nous pouvons lui en attribuer deux qui portent toutes les qualités de son

1. Sans parler des travaux que Vasari classe dans les dernieres annees de sa vie, il suffira de rappeler que Giotto ne passa pas les deux dernières années de sa vie à Florence, et qu'il fit un séjour à Milan, comme nous l'apprend Villani, contemporain de Giotto.

style : le *Christ bénissant* et la *Santa Reparata* du Musée de Sainte-Marie-des-Fleurs. Ce ne sont pas des statues monumentales, mais



SANTA REPARATA, PAR ANDRÉ DE PISE.

(Musée de Sainte-Marie des-Fleurs, à Florence.)

des statues de demi-nature, ciselées avec la plus rare perfection. Ces deux œuvres sont attribuées par le *Cicerone* à Niccolo d'Arezzo, mais il nous paraît impossible de classer à la fin du XIVe siècle des œuvres

d'un style aussi pur. La *Santa Reparata* et le *Christ bénissant* appartiennent à la première moitié du XIVe siècle, et par tous leurs caractères, par le sentiment, par le dessin, par l'exécution, elles rappellent le style d'Andrea Pisano [1]. En étudiant les portes du Baptistère, on y retrouve plusieurs figures tout à fait semblables à la *Santa Reparata*, par exemple : dans la *Visitation*, dans le *Zacharie écrivant* et dans le *Prêche de saint Jean*. La statue de la *Santa Reparata* est caractérisée par la simplicité des draperies, par l'attitude droite avec cette légère inflexion du corps qui se manifeste dans l'art à la fin du XIIIe siècle en France et vers le milieu du XIVe en Italie. Cette forme ne tardera pas à s'exagérer et deviendra une des modes les plus déplaisantes du XIVe siècle.

La *Santa Reparata* que nous reproduisons ici est une des plus séduisantes figures du XIVe siècle italien; elle est digne de rivaliser avec les plus gracieuses œuvres de la statuaire française.

En dehors de la *Santa Reparata*, qui n'est qu'une petite statue, peut-on retrouver le style d'Andrea dans quelques-unes des grandes statues qui décorent les édifices florentins?

Voici sur ce point les raisonnements que les documents historiques permettent de faire.

A la mort de Giotto, survenue en 1337, Andrea a été nommé architecte du Campanile et il a rempli cette fonction jusqu'en 1342. Les recherches de M. Nardini Despotti Mospignotti (*Il Campanile di Santa-Maria del Fiore*) ont jeté une vive lumière sur le rôle joué par Giotto et par Andrea, dans la construction du Campanile. Giotto aurait construit la partie inférieure et Andrea, modifiant les plans de Giotto, se serait élevé jusqu'aux fenêtres; la partie supérieure, celle qui comprend les trois étages de fenêtres, et qui donne au Campanile son exceptionnelle beauté, étant l'œuvre personnelle de Francesco Talenti. Si l'on observe les deux parties construites par Giotto et par Andrea, on remarque que Giotto dans son plan ne fait pas de place à la grande statuaire. Giotto en effet n'est pas un sculpteur, mais un peintre, et, dans la décoration de son monument il emploie le bas-relief qui est la forme de sculpture se rapprochant le plus de la peinture. Dans la construction d'Andrea au contraire, la partie saillante, c'est l'ouverture de seize grandes niches destinées

1. M. Bode attribue à André de Pise un *Christ* en bois, grandeur naturelle, du Musée de Berlin.

à recevoir des statues. Si Andrea réserve une telle place à la statuaire, n'est-ce pas parce qu'il était sculpteur, et de même que



SIBYLLE ÉRYTHRÉE, PAR ANDRÉ DE PISE.

(Campanile de Florence.)

Giotto s'était réservé le dessin des bas-reliefs, n'est-il pas logique de penser qu'Andrea se réservait le soin de sculpter lui-même les statues pour lesquelles il ménageait une si belle place?

Examinons donc les statues du Campanile. Sur ces seize statues,

les huit qui sont placées sur les faces de l'Est et de l'Ouest appartiennent aux premières années du xv[e] siècle et sont l'œuvre de Nani di Bartolo et de Donatello; seules les huit qui sont placées sur les faces du Nord et du Midi appartiennent au xiv[e] siècle. Les quatre statues du Midi ne sauraient être attribuées à André de Pise. Conçues dans un style d'une grande énergie, elles ne rappellent en rien la manière élégante d'Andrea et elles appartiennent à une époque sensiblement postérieure (sans doute vers 1380).

Nous ne pouvons donc retenir dans cette discussion que les quatre statues de la face Nord regardant le Dôme. Ce sont certainement les statues les plus anciennes du Campanile, et rien ne s'oppose à ce qu'on les attribue au milieu du xiv[e] siècle, époque à laquelle Andrea travaillait à ce monument[1].

Par la noblesse de l'attitude, par la simplicité des draperies, par l'inflexion du corps, déjà apparente, mais non encore trop accusée, par la prédominance des caractères gracieux sur les caractères de force, elles appartiennent étroitement à l'art d'Andrea. Sur ces quatre statues, deux, les meilleures, sont des statues de femmes, des sybilles; or c'est un des rares exemples de statues de femmes, autres que des madones, sculptées par les maîtres florentins, et précisément Andrea, dans sa porte du Baptistère, avait montré une véritable prédilection pour la représentation des formes féminines.

Je noterai enfin un détail, bien secondaire il est vrai, mais qui, en l'absence de preuves plus sérieuses, ne me paraît pas devoir être négligé. Deux des statues du Campanile, les deux rois, portent une couronne qui, par sa forme et son ornementation, est la copie exacte de celle de la *Santa Reparata*. Cette forme ne se retrouvant la même dans aucune autre œuvre florentine est un argument pour rattacher ces statues à l'auteur de la *Santa Reparata*.

Nous ne pouvons pas affirmer que ces statues sont d'Andrea, parce que les points de comparaison nous manquent, mais cette attribution nous paraît assez vraisemblable.

Si nous exceptons les trois statues du Bargello, la *Vierge*, *Saint*

1. Ces statues n'étaient pas primitivement à la place défavorable qu'elles occupent aujourd'hui. Elles étaient au contraire placées sur la façade occidentale, celle qui peut être regardée comme la principale du monument. Les bases de deux statues sont restées sur cette face et servent de base à deux statues de Donatello. Elles portent les inscriptions : *David Rex* et *Salomon Rex*. Les deux statues de femmes par contre ont été déplacées avec leurs bases sur lesquelles on lit : *Sibilla Tiburtina* et *Sibilla Erithrea*.

Pierre et *Saint Paul* qui étaient autrefois sur la Porta romana, statues remontant au commencement du siècle, les quatre statues du Campanile dont nous venons de parler sont les premières grandes statues appartenant à l'école florentine[1]. Les autres statues que nous étudierons plus tard sont toutes postérieures à la construction de la façade du Dôme, c'est-à-dire à 1357.

Andrea travaille au Campanile de 1337 à 1342. Ces travaux ne marquent pas la fin de son activité artistique. Nous le retrouvons de 1347 à 1349 à Orvieto où il dirige comme architecte en chef les travaux du Dôme. Aucun autre monument de la Toscane ne présente au point de vue de la sculpture un intérêt comparable à celui de la façade du Dôme d'Orvieto. André de Pise ayant été, pendant deux ans, directeur du Dôme, au moment même où se termine la construction de la façade, il convient de rechercher si une partie des bas-reliefs n'appartient pas à André de Pise ou à des maîtres florentins agissant sous sa direction.

Nous ferons cette étude dans notre prochain article.

MARCEL REYMOND.

(La suite prochainement.)

1. Nous donnons ici la liste de toutes les sculptures florentines antérieures au XIVe siècle:

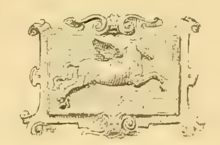
I. Chaire de San-Lionardo in Arcetri, pièce capitale du XIIe siècle.

II. Annonciation, bas-relief sur la face méridionale au Dôme de Florence, XIIIe siècle.

III. Chaire et bordure du chœur à San-Miniato, XIIIe siècle.

IV. Candélabre pour le cierge pascal, Baptistère, XIIIe siècle.

V. Divers fragments au Bargello, parmi lesquels le *Couronnement d'un pape* que nous reproduisons plus haut.



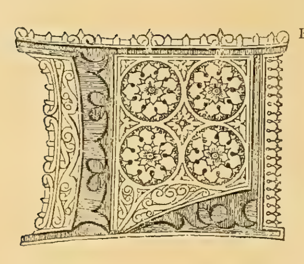
LES MUSÉES DE MADRID

LE MUSÉE DU PRADO

(QUATRIÈME ARTICLE [1]).

IV

LES ÉCOLES DU NORD. — LES PRIMITIFS



E Prado, entre les deux ou trois galeries de valeur égale à la sienne, offre ceci de frappant que, sans artifice préparatoire, il dévoile ses trésors aux yeux du visiteur ébloui. Point d'escalier monumental qu'il faille gravir, nulle antichambre qu'il faille traverser pour être admis dans la présence de ces Majestés de l'art ayant nom Titien, Paul Véronèse, le Tintoret, Velasquez, Murillo, Ribera. Aussi est-elle profonde, inoubliable, l'impression ressentie par quiconque, le seuil de cet asile de splendeurs franchi, a fait céder sous son effort la massive porte donnant accès au grand salon des peintures. Le regard alors subitement embrasse, dans son prolongement indéfini, une galerie où, si loin et si haut qu'il porte, s'étagent les créations maîtresses des plus nobles coloristes d'Espagne et d'Italie. Accord merveilleux et presque surhumain, auquel je ne trouve à comparer que cet écho magique tombé des voûtes du baptistère de Pise où semblent résonner des voix célestes.

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 3e pér., t. VIII, p. 255 et 459, et t. IX, p. 194.



Tout le Prado n'est pas là, sans doute; il tient pour nous d'autres splendeurs en réserve, mais nulle impression ultérieure n'aura pouvoir d'effacer le souvenir de cette vision première. Dans l'importance que revêtiront à nos yeux les Écoles du Nord, la curiosité aura sa part autant parfois que l'admiration. Le savant et l'artiste y trouveront également à glaner.

Que la répartition des salles contribue pour une part à l'effet ressenti, j'en ai le soupçon. Confondues sans ordre rigoureux dans des salles au plafond bas, au jour parcimonieusement distribué, au recul insuffisant, les maîtres septentrionaux, pour imposante que soit leur cohorte et parfois supérieure leur représentation, paraissent comme tenus à l'écart. Qui donc garde leur souvenir pendant les heures d'enchantement données aux coloristes méridionaux? Aussi bien, que de noms manquent à l'appel dans cette galerie de deux mille deux cents peintures réparties entre plus de quatre cents maîtres, où Rembrandt n'intervient que pour une seule œuvre et d'où Frans Hals est totalement absent!

Rien n'est donc plus exact que cette observation de M. Germond Delavigne, que, malgré leur nombre et leur beauté, les toiles réunies au Prado ne forment pas un Musée dans le vrai sens du mot, mais seulement une collection sans pareille. « Les origines des différentes écoles n'y sont pas représentées, ajoute-il, et dans ces écoles, tandis que tel maître a presque toutes ses œuvres, tel autre, également illustre, n'a pas même une esquisse. »

Ces lacunes ne seront point comblées. Outre qu'il en coûterait gros de réunir à prix d'argent un ensemble d'échantillons dignes de cadrer avec ceux que nous offre la galerie dans son état actuel, les écoles et les époques y parlent avec une éloquence si haute de la grandeur et du déclin de la Monarchie espagnole, qu'en vérité toute adjonction de date récente détonnerait ici comme un anachronisme.

Plus spécialement préoccupé de l'étude de ce groupe de productions que le catalogue rassemble sous le titre de *Escuelas Germanicas*, j'ai d'abord éprouvé cette impression. Nulle part autant qu'ici ne se reflète l'œuvre politique du passé. Les créations flamandes sont, à elles seules, aussi nombreuses que celles d'origine espagnole et italienne prises ensemble alors que l'École hollandaise est comme inexistante et pour peu qu'il vous intéresse de rechercher les origines de ses rares échantillons, égarés en pays espagnol, vous apprenez qu'aucune peinture d'un maître hollandais n'est arrivée par voie directe en la possession des rois d'Espagne.

En ce qui concerne les représentants de l'art germanique antérieur au XVIIe siècle, pour qui se souvient que, né et élevé en Flandre, Charles-Quint groupait sous son sceptre les anciennes provinces bourguignonnes et l'Allemagne entière, le contingent paraît modique. Les libéralités de l'empereur envers le Titien donnent même un certain relief à l'emploi peu fréquent qu'il fit du pinceau des artistes qui, sous son règne, illustraient l'Empire dans les Flandres. Albert Dürer, accueilli en triomphateur durant tout son voyage aux Pays-Bas, ne laisse pas de se plaindre des froideurs de Marguerite d'Autriche et les faveurs du neveu ne semblent pas avoir dédommagé le grand peintre des dédains de la tante.

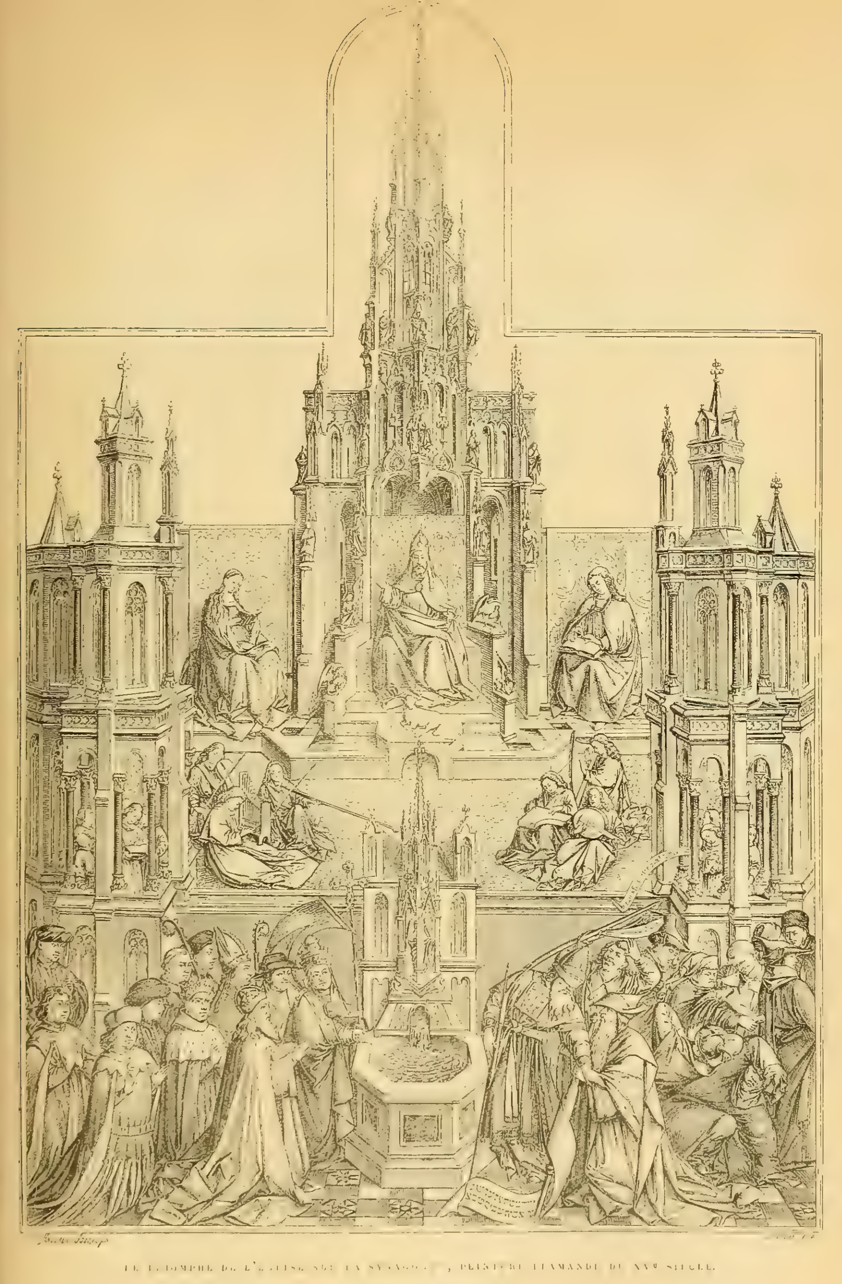
Si l'empereur se préoccupa de recueillir les œuvres des maîtres qui illustrèrent le règne de ses devanciers, il en eut évidemment l'occasion belle. Pourtant le Prado est loin de fournir la preuve de son zèle sous ce rapport. Pinchart, dont l'opinion est précieuse, eu égard au soin tout particulier qu'il mit à explorer les archives, affirme que Charles-Quint favorisa peu les artistes et, pour ma part, je constate que l'histoire n'a conservé le souvenir d'aucune œuvre marquante exécutée à sa sollicitation par Lucas de Leyde, Quentin Matsys, Mabuse ou Van Orley, ses loyaux sujets. Parcourez les états de sa maison : entre les nombreux Flamands et Hollandais dont elle se compose, vous ne relèverez aucun nom de peintre notable et Vermeyen, qui paraît avoir été auprès de lui en haute faveur, semble l'avoir intéressé autant par sa barbe prodigieuse que par les œuvres de son pinceau, d'ailleurs, il faut le dire, d'ordre secondaire.

A dater de 1533, nul ne l'ignore, l'empereur ne permit qu'au seul Titien de reproduire ses traits. Il semble que la faveur accordée au portraitiste se soit étendue à l'ensemble des œuvres de son pinceau, chose absolument naturelle.

Le futur roi Philippe, étant fiancé à Marie Tudor, le portrait du prince envoyé à la reine d'Angleterre fut encore l'œuvre du Titien et Marie de Hongrie eut soin d'écrire à ce propos à l'ambassadeur Renard, à Londres, que la reine eût à considérer le portrait « à son jour et de loing, comme sont toutes peinctures du dict Titian qui de près ne se recognoissent ».

Ce n'est pas porter atteinte à la gloire de l'illustre Vénitien de dire qu'une effigie par Antonio Moro eût obvié à l'inconvénient signalé.

La conquête de Moro constitue à Charles et à son successeur un titre sérieux à la reconnaissance des amis de l'art. Au service des rois d'Espagne le grand portraitiste hollandais prodigua les œuvres de son



LE TRIOMPHE DE L'ÉGLISE SUR LA SYNAGOGUE, PEINTURE FLAMANDE DU XVe SIÈCLE.

(Musée du Prado.)

génie. L'Angleterre, l'Allemagne, la France et la Hollande ne donnent pas du maître une représentation équivalente à celle du Prado à lui seul.

L'histoire nous apprend que le 29 août 1559, Philippe II, venant de Flandre en vue des côtes de l'Espagne, une tempête épouvantable dispersa sa flotte et mit à néant sous ses yeux mêmes, le navire portant les trésors artistiques recueillis par son père et par lui au cours de leur passage par la Flandre. L'historien Leti prend texte de l'événement pour dire que Charles-Quint n'avait rançonné la terre qu'au profit de l'Océan.

On ne se défend pas d'une certaine émotion à la pensée de tant de merveilles ravies à notre admiration, soustraites à notre étude. Mais que portait en réalité la caravelle royale? Le conjecturer est plus difficile qu'il n'en coûte de peine d'énumérer ce qu'elle ne contenait pas. En effet, l'*Adoration de l'Agneau* des frères Van Eyck, l'*Ensevelissement du Christ*, de Matsys, la *Sainte famille*, du même, le *Saint Luc* et l'*Adoration des Mages* de Mabuse, le *Crucifiement* et la *Descente de Croix* de Roger Van der Weyden, les *Thierry Bouts* de Louvain, les *Memling* de Bruges ; en somme, les pages les plus marquantes des maîtres flamands que continssent les églises et les hôtels de ville des Pays-Bas nous sont conservées.

Pour plusieurs de ces œuvres Philippe avait échoué dans ses tentatives d'acquisition. D'autres, comme le *Christ crucifié*, de Roger Van der Weyden, enlevé à la Chartreuse de Scheut, près de Bruxelles, et la *Descente de Croix* du même maître se retrouvent encore à l'Escurial. Van Mander fait mention d'un *Sacrifice d'Abraham* de Jean Schoorel, peinture à la détrempe, acquise à Utrecht par le roi, avec d'autres œuvres du même peintre. Mais la trace de ces créations est perdue, qu'elles aient péri avant de toucher les côtes d'Espagne ou dans un des incendies de 1608 ou de 1734 dont le Prado et l'Alcazar de Madrid eurent si cruellement à souffrir.

Mais déjà le retour de Philippe dans la mère-patrie avait été précédé d'un envoi précieux d'œuvres ayant appartenu à sa tante, la reine Marie de Hongrie, gouvernante des Pays-Bas. L'inventaire de ces richesses nous fait même connaître qu'un des chefs-d'œuvre de Jean Van Eyck, le portrait d'Arnolphini et de sa femme, aujourd'hui à Londres, avait fait le voyage de Madrid : « Una tabla grande, con dos puertas con que se sierra, y en ella un hombre e una muger que se toman las manos, con un espejo en que se muestran los dichos hombre e muger, y en las puertas las armas de don Diego de

Guevara, hecha por Juanes de Hec; año 1434. » Impossible d'être plus explicite.

Il y a moins de cent ans ce joyau faisait encore partie de l'écrin de la couronne d'Espagne et M. Justi a relevé sa mention dans un inventaire des peintures du palais royal en 1793. Sa présence ultérieure à Bruxelles et à Londres est une preuve de plus à l'appui de l'influence des événements politiques sur l'état des trésors d'art de l'Espagne. N'est-ce pas aujourd'hui à Berlin, à Munich et à Gand que se rencontrent les épaves de la copie de l'*Adoration de l'Agneau* si richement payée par Philippe II à Michel Coxcie, pour en orner l'Escurial, et nul n'ignore sans doute qu'il existe de par le monde des fragments d'armures ayant fait originairement partie de l'Armeria real de Madrid.

En somme, à qui s'attend à rencontrer parmi les primitifs un contingent sérieux d'œuvres provenant originairement des princes de la maison d'Autriche, le Prado réserve une déception.

Deux sources ont, en revanche, contribué à enrichir cette section : les couvents supprimés de la Castille et la Galerie du Palais de Saint-Ildephonse, formée par la veuve de Philippe V, Élisabeth Farnèse, à l'aide d'acquisitions faites à Rome par le peintre Pittoni et provenant, en grande partie, de Christine de Suède. De là procèdent un nombre sérieux de morceaux remarquables et, outre la plupart des œuvres hollandaises de la Galerie, quinze Rubens, cinq Van Dyck, parmi lesquels le fameux portrait du maître et du comte de Bristol, vingt-cinq Teniers, sans oublier les quatre merveilleux tableaux de fruits et de nature morte de Clara Peeters, seules productions actuellement connues de cette artiste hors ligne.

A la réserve d'un petit nombre de pièces exposées dans le salon d'Isabelle II, les primitifs du Prado sont rassemblés dans deux salles du soubassement, les plus mal partagées du palais sous le rapport de la lumière. On y est, en revanche, peu troublé dans ses études et la masse des visiteurs m'a paru traverser l'édifice sans se douter de l'existence d'une section où figurent des chefs-d'œuvre de Memling et de Van der Weyden, tous les Jérôme Bosch, sans parler du *Triomphe de l'Église sur la Synagogue* que son attribution aux frères Van Eyck suffit à rendre universellement célèbre.

La diversité de provenance de toutes ces peintures a contribué, pour une bonne part, à compliquer le problème de leur détermination. J'ai hâte de le dire, pourtant, le catalogue de M. Pedro de Madrazo

témoigne d'un louable souci de la précision. Il y est largement tenu compte des recherches contemporaines. Mais à Madrid, bien plus encore qu'ailleurs, la difficulté est grande de s'orienter dans ce dédale de pages anonymes accumulées par le temps en un chaos dont le débrouillement ne pourra résulter que de l'effort collectif d'une légion de chercheurs.

Et si, de nos jours, le voyage d'Espagne est exempt de l'imprévu et des difficultés d'il y a un demi-siècle, il n'en est pas moins resté une entreprise, et le nombre est infiniment plus grand qu'on ne le suppose de ceux qui, ayant visité et revisité les musées de France, d'Allemagne, de Hollande, d'Angleterre et d'Italie, hésitent à franchir les Pyrénées. Waagen, lui-même, à l'époque où parut son *Manuel de la peinture flamande et hollandaise*, était absolument ignorant des œuvres réunies à Madrid. Il se vit conséquemment obligé de reprendre les appréciations d'autres critiques et ce fut à l'autorité de Passavant qu'il eut recours pour tout ce qui concernait les œuvres primitives du Prado. Cet excès de confiance, il eut à le déplorer le jour où, personnellement, il fut à même de contrôler les jugements de ses confrères

Pour respectable qu'il soit au surplus, le jugement de Waagen n'est pas sans appel. L'honneur de figurer au premier rang des pionniers de la critique moderne lui demeure acquis sans doute, mais plus d'une de ses appréciations a dû être réformée et l'on a vu notamment le professeur Justi, de l'université de Bonn, apporter sur l'art flamand dans ses rapports avec l'Espagne, un ensemble d'informations de la plus rare valeur, recueillies dans les archives de Simancas et contrôlées avec une sagacité à laquelle j'aurai plus d'une occasion de rendre hommage.

En somme, le moment ne paraît pas éloigné où, débarrassé d'attributions de pure fantaisie, le compartiment des primitifs du Prado sera, pour l'étude des incunables de la peinture flamande, une source d'informations plus riche qu'aucune de celles fournies par les galeries les plus connues de l'Europe centrale.

A s'en tenir au catalogue, le Prado aurait jusqu'à quatre peintures ayant le droit de figurer parmi les œuvres des frères Van Eyck Leur importance, question d'attribution à part, est indiscutable. On peut les envisager toutes comme appartenant aux échantillons les plus précieux de l'école flamande ancienne.

Le *Triomphe de l'Église sur la Synagogue* mérite, à coup sûr, notre

première attention. Dire qu'il ne s'agit pas ici d'une œuvre originale, équivaut à enfoncer une porte ouverte. Waagen lui-même, après avoir exalté cette création comme l'une des principales d'Hubert et de Jean Van Eyck, reconnut avec la meilleure grâce du monde qu'il n'y avait rien ici ni de l'un ni de l'autre frère. « Je constate une fois



DESSIN D'ENSEMBLE DU MARIAGE DE LA VIERGE, DIPTYQUE FLAMAND DU XVe SIÈCLE.

(Musée du Prado.)

de plus, dit-il, qu'alors seulement une œuvre mérite d'être envisagée comme originale, où existe l'accord absolu de la conception et de l'exécution. »

En effet, l'on a peine à comprendre qu'un connaisseur éprouvé, comme devait l'être Passavant, ait pu oublier les caractères distinctifs des deux illustres frères au point de leur assigner cette page d'une froideur de glace et où précisément fait défaut l'accent qui, de leur moindre production, fait un chef-d'œuvre.

Jean Van Eyck ayant visité, en 1429, la Castille, on crut pouvoir partir de là pour supposer que la composition importante dont il s'agit était un souvenir de son passage par l'Espagne et que le roi Henri IV, fils de Juan II, avait tenu à honneur d'enrichir le couvent du Parral, dont il fut le fondateur, de l'œuvre précieuse possédée par son père. Raisonnement subtil, mais sans portée, non seulement parce que la peinture n'a point les caractères de Van Eyck, mais encore et surtout parce qu'il résulte d'un passage du *Voyage* de Ponz, relevé par M. Justi, que la cathédrale de Palencia possédait, au siècle dernier, une œuvre, qui selon toute apparence, était l'original dont le tableau du Prado est une copie d'ordre très secondaire. Ponz assure avoir vu dans les églises de la Castille des répétitions du tableau de Palencia immensément inférieures en qualité au prototype dont il énumère avec complaisance tous les mérites.

Certes, nous avons ici un vague souvenir de l'*Adoration de l'Agneau*. De part et d'autre le Christ siège comme juge suprême, ayant à sa droite la Vierge, à sa gauche saint Jean et, très certainement, le peintre s'est inspiré ici d'Hubert Van Eyck. Plus bas, au premier plan du tableau, les pouvoirs spirituel et temporel, représentés par le Pape, l'Empereur et les Rois, sont rassemblés près d'une fontaine d'un beau style, assistant à la déroute du Judaïsme, représenté par le grand-prêtre et par les docteurs de la loi. Mais, en dehors de certaines analogies fatales de costume, rien ici n'évoque le souvenir des Van Eyck avec une évidence qui permette de supposer que l'œuvre leur appartienne plutôt qu'à tout autre maître du temps[1]. J'ose, pour ma part, soutenir qu'ils sont aussi étrangers à la conception de l'œuvre qu'à son exécution, car, même sous la main d'un copiste, le souvenir de la création originale n'est jamais oblitéré d'une manière absolue.

Tout récemment, le Musée de Berlin est entré en possession de la *Résurrection de Lazare*, d'Albert Van Ouwater, dont jusqu'ici aucune œuvre n'avait été identifiée. M. Scheibler informa M. Bode du soupçon qu'avait eu un connaisseur de l'origine commune du tableau de Madrid et de la peinture nouvellement découverte. L'observation mérite un examen sérieux.

Proposer un nom est chose hasardeuse; je m'y aventure d'autant

1. C'est ce que démontre avec une évidence entière le plus récent des critiques qui se soient occupés du tableau, M. Lucien Solvay, dans son *Art espagnol* (Paris, 1887, p. 95).

moins que toutes les œuvres qui semblent se rapprocher de la peinture du Prado sont anonymes C'est heureusement dans le voisinage immédiat de celle-ci que nous allons recueillir les éléments d'une détermination future. Il s'agit, on va le voir, de trois, plutôt de quatre peintures fréquemment attribuées aux Van Eyck.

Voici d'abord le n° 1817 a, le *Mariage de la Vierge*, diptyque exposé sous le nom de Roger Van der Weyden et que M. Justi déclare être la meilleure des œuvres flamandes primitives qu'il ait vues en Espagne, avec le retable de Palencia, œuvre, à ce qu'il suppose, de Juan de Flandres, le peintre d'Isabelle la Catholique. Au gré de Passavant nous aurions affaire au Maître à la Navette, un inconnu parmi les peintres. Pour Waagen il s'agit d'un continuateur des Van Eyck. En somme, beaucoup d'incertitude.

Ce qui ne saurait être contesté, c'est que la peinture constitue un des plus précieux échantillons que nous ait légués le XVe siècle.

De la collection du marquis de Legañès qui, sans doute, l'avait rapporté de Flandre, le diptyque passa, sous le nom de « Maestro Rogel », en la possession de Charles II. De là, l'attribution actuelle.

Mesurant en hauteur 78 centimètres, en largeur 90, l'œuvre du Prado nous montre, dans sa partie de gauche, les fiançailles de la Vierge. Joseph est miraculeusement désigné pour être l'époux de celle-ci. A droite l'union se célèbre. Enfin, au revers, deux figures en grisaille : Saint Jacques le Majeur et sainte Claire.

Sous la voûte d'un temple circulaire, supporté par des colonnettes d'un dessin capricieux, taillées en chevrons, en nœuds, etc., où se confondent le marbre et le jaspe, où la lumière, largement distribuée, pénètre par des verrières superbes avec l'histoire des premiers hommes, et dont, enfin, la façade est décorée de sculptures retraçant des scènes de l'Ancien Testament, le grand-prêtre Zacharie implore le Seigneur.

Comme le dit Clément de Ris, « ce volet offre aux études des archéologues tous les costumes, tous les ornements sacerdotaux, tous les vases consacrés en usage au XVe siècle dans le sacrifice de la messe. » A ceci près toutefois que les célibataires et les veufs de la tribu de Judas sont, pour la plupart, vêtus d'étoffes orientales, disposées en rayures, ou semées d'inscriptions hébraïques tracées en or. Qu'on se rappelle ce détail.

Au premier plan se déroule l'épisode caractéristique du tableau. Confondu dans la foule des prétendants Joseph, vieillard bonasse, au visage glabre, au front dépouillé, cherche à dissimuler, sous les

plis de son manteau, le bâton miraculeusement fleuri qui le désigne pour épouser la Vierge. Couvert de confusion à la découverte du prodige, il est ramené vers l'autel au milieu des sarcasmes et des rires de ses rivaux.

Nous tenons, on le voit, le plus ancien des humoristes de la lignée qui se continue en Jérôme Bosch et Pierre Breughel.

Sur le panneau de droite se célèbre le Mariage de la Vierge, cérémonie qui se passe en plein air, en avant du porche ogival d'un temple en construction. L'assistance, très nombreuse, composée de personnages des deux sexes, exprime ses sentiments avec une animation allant jusqu'à la grimace. La disproportion d'âge des conjoints, l'air contrit de l'époux, provoque des sourires et des regards moqueurs. Quelques hommes se contraignent; d'autres s'abandonnent franchement à leur gaieté et rient à belles dents.

Cette intensité d'expression, opposée à la gravité des personnages principaux de la scène, vient subitement nous éclairer sur l'auteur du *Triomphe de la Religion* et, alors, pour peu qu'on revienne à celui-ci, on retrouve, de part et d'autre, des types identiques, à commencer par saint Joseph qui, dans le groupe des docteurs de la foi judaïque, nous apparaît dans l'acte de lacérer ses vêtements.

Passavant du reste, à propos du *Mariage de la Vierge*, dirigeait l'attention vers une œuvre du même auteur, faisant jadis partie du Louvre et aujourd'hui passée au Musée de Douai : les *Israélites recueillant la manne*.

A tous égards, il voyait juste; l'énigmatique tableau de Douai [1] émane, en effet, d'une même source que le *Triomphe de la Religion* et le diptyque du *Mariage de la Vierge* du Prado.

Considéré sous le rapport de la technique, le peintre du *Mariage de la Vierge* compte parmi les plus habiles.

Inférieur à Van Eyck en tant que coloriste, également en ce qui concerne la délicatesse du sentiment, il le lui cède à peine en l'art de traduire toute chose vue et l'égale presque dans son inflexible respect de la vérité.

Sa fantaisie est prodigieusement riche. Aimant à décorer ses architectures de statuettes, il fouille ses clochetons et cisèle ses pinacles avec un art exquis. Nul maître n'a poussé si loin le souci de l'ornement. Ses ajustements sont semés de broderies précieuses

1. J'en ai joint la photographie à une étude sur le Musée de Douai, publiée dans le *Bulletin des commissions royales d'Art et d'Archéologie* (Bruxelles, 1883, page 206).

rehaussées d'or, un caractère qui lui est particulier. La tiare du grand prêtre officiant, la haute couronne de fleurs de lis posée sur



SAINTE BARBE, PEINTURE FLAMANDE DU XVe SIÈCLE.

(Musée du Prado.)

les cheveux dénoués de la Vierge, sont des chefs-d'œuvre d'orfèvrerie. Le paysage, entrevu par les baies du portique, est calme, riant, vallonné, nullement méridional ; j'en dirai autant du ciel remarquable par sa froideur. Comme physionomiste, enfin, il vous fait

vingt fois songer à Jérôme Bosch sur qui, certainement, il a influé. Bref, l'ayant vu une fois, il n'est guère possible de le méconnaître jamais. Ses femmes, en général, ne sont ni gracieuses de contour, ni distinguées de type ; elles ont les traits empâtés. Les extrémités manquent de goût et d'élégance et, d'une manière générale, les personnages, un peu ramassés, se meuvent avec gaucherie.

Tous ces caractères, nous les retrouvons dans l'*Annonciation*, n° 1853. Ce tableau a souffert ; il n'en constitue pas moins une création importante et typique, sans compter qu'elle nous apporte une solution difinitive.

Chose fréquente chez les maîtres du xve siècle, c'est dans une église que l'ange vient délivrer à la Vierge son message. Décoré cette fois encore de verrières, le temple n'en est pas moins pourvu d'un mobilier d'usage courant : une bibliothèque, un banc sculpté, garni d'un coussin rouge. Agenouillée, vue de face, sans lever les yeux de son livre, Marie écoute les paroles de l'ange qui s'avance par la gauche. De ce même côté une façade gothique à laquelle est adossée une statue de David jouant de la harpe, — la Vierge était de la maison de David, — tandis que les pignons sont décorés de statuettes du Christ, de Moïse, de Samson, etc. Dans le ciel apparaît Dieu le Père, environné d'anges. Ce groupe est tracé en hachures d'or. Le vêtement de la Vierge également est pourvu d'une bande d'inscriptions hébraïques tracées en or.

Je ne connais point le retable de Palencia, auquel M. Justi rattache le *Mariage de la Vierge*. Mais je connais la série exquise de peintures attribuées à Juan de Flandres, appartenant au palais de Madrid. Leur analogie avec l'œuvre du Prado ne m'a pas particulièrement frappé. Pour ce qui concerne l'*Annonciation*, il m'est donné de pouvoir faire connaître qu'elle répète les figures du fameux triptyque appartenant à la comtesse de Mérode, à Bruxelles, et dont M. Bode a parlé ici même. Du même peintre, encore indéterminé, M. Léon Somzée, à Bruxelles, possède une *Madone;* M. Bode, et d'autres connaisseurs, lui assignent la *Mort de la Vierge* de la Galerie Nationale de Londres, si longtemps attribuée à Martin Schœngauer à qui, précisément, j'avais songé pour la *Madone* Somzée et la *Manne* de Douai. Le même auteur lui donne une *Annonciation* du Musée de Cassel. Je puis, pour ma part, lui restituer d'autres œuvres : l'*Annonciation*, n° 2202, où se retrouvent tous ses accessoires favoris ; les *Saintes femmes au tombeau*, une page capitale, faisant partie de la collection de sir Francis Cook, à Richmond, et attribuée à Jean Van Eyck ; enfin

la magnifique *Madeleine*, n° 654 de la Galerie nationale de Londres, cataloguée comme de l'école de Roger Van der Weyden.

Pour achever le rapport de ces œuvres diverses avec le *Triomphe de la Religion*, il me suffirait d'indiquer le volet de droite de l'*Annonciation* de Mérode, où saint Joseph, vieillard à barbe grise, en robe bleue, coiffé d'un turban jaunâtre, confectionne des souricières. Il est impossible, après avoir considéré cette figure, de ne la point rattacher tout d'abord à la fameuse page du Prado.

Un des caractères frappants du peintre qui m'occupe, est sa façon de tracer les ombres. Quand diverses lumières se concentrent sur un objet, il s'attache, avec une prodigieuse fidélité, à rendre la projection double et parfois triple des ombres qu'il projette.

Très prononcée dans le retable de Mérode, la même particularité se joint à tout un ensemble de caractères pour nous révéler la main de l'auteur dans deux volets exposés au Prado dans le salon d'Isabelle II sous le nom de Jean Van Eyck [1].

Sur l'un, celui de droite, *Sainte Barbe*, non la Vierge, comme le dit le catalogue, occupe un banc gothique artistement ouvragé et que déjà nous connaissons par les trois *Annonciation* mentionnées plus haut. Adossée à une haute cheminée où flambe un feu de bois, elle lit. Son manteau d'un vert médiocrement harmonieux recouvre une tunique de velours bleu fourrée d'hermine, une jupe de drap d'or. Dans un vase d'étain plonge une branche d'iris, et non loin d'une fenêtre, sur une crédence, repose dans son bassin, une gracieuse aiguière de cuivre, présente aussi dans le tableau du Louvre. Cette fois encore l'ombre projetée par les divers objets a les gradations typiques observées ailleurs. Par les fenêtres du fond, ouvertes sur la campagne, nous apercevons, en voie de construction, la tour qui bientôt servira de prison à la jeune chrétienne. Avec le retable de Mérode, la *Sainte Barbe* est l'œuvre la plus précise de son auteur.

L'autre volet, moins bien conservé, nous donne le portrait d'un personnage, vêtu de la robe des Franciscains, agenouillé dans un intérieur, sous le patronage de saint Jean l'évangéliste, drapé de rouge. Au fond de l'appartement un miroir convexe où se réfléchissent trois personnages. La cheminée gothique est surmontée d'une statuette de la Vierge et, par les fenêtres, l'œil embrasse une contrée où, entre des montagnes chargées de neige, s'élève un château féodal. Une inscription tracée au bas de la peinture nous

1. Nos 1352 et 1353.

apprend que celle-ci représente maître Henri Werlis (de Werle), de Cologne, en 1438.

ANNO MILLE^{MO} CQ^{TER} X TER ET OCTO HIC FECIT EFFIGIEM... GI M^{ISTER} HENRICUS WERLIS M^{GER} COLON GI.

Le peintre est-il lui-même originaire de Cologne — et j'inclinerais assez à l'admettre — ou s'agit-il simplement d'un citoyen de cette ville? Comment le savoir? Ce nom de Werle se présente assez fréquemment dans les annales colonaises. La famille est du reste éteinte. Sur Henri de Werle je n'ai aucun renseignement. Les deux volets procèdent d'Aranjuez.

La présence, à Madrid, de plusieurs œuvres d'un peintre à peine représenté ailleurs, tend à faire croire à quelque mystérieux rapport avec l'Espagne. M. Justi, dans l'analyse qu'il donne du *Mariage de la Vierge*, voit, dans le portail sous lequel se célèbre l'union, un souvenir de quelque église de la Péninsule ibérique. Il va plus loin encore; les matériaux du temple en construction seraient espagnols, et quiconque a visité Léon et Salamanque y doit, selon lui, reconnaître d'emblée le calcaire conchylien de ces provinces. La démonstration paraît subtile.

Quels sont les droits de l'auteur de l'*Adoration de l'Agneau* sur un grandiose ensemble exposé dans le salon d'Isabelle, sous le nom de Q. Matsys, que pourtant le catalogue désigne comme étant vraisemblablement d'Hubert Van Eyck? On se fonde également, pour étayer cette supposition, sur l'analogie de sujet et de conception avec la partie supérieure du retable de Gand. Sous une arcade trilobée, en style gothique flamboyant, les bustes du Christ, de la Vierge et de saint Jean sont réunis. Dans une lunette, ménagée au-dessus du cintre, apparaît un ange. Il chante en tenant des deux mains une feuille de musique notée. Tout cela est de grandeur naturelle.

Certes, le peintre n'a pas fait preuve d'une bien grande somme d'imagination. Il a repris à Hubert Van Eyck, avec ses types, la disposition générale de ses figures. D'autre part, en le dépossédant de son œuvre au profit de Matsys, on s'est fondé sur l'analogie du Christ bénissant avec celui du Musée d'Anvers. Mais, pas plus que Van Eyck, Matsys n'est intervenu dans l'exécution de la présente peinture, pourtant une œuvre de premier ordre [1]. Il y eut un temps où on la

1. Une copie ancienne figure à l'Exposition rétrospective de Madrid. Elle appartient au couvent des Descalzas reales.

donnait à Martin Schœngauer, et ce fut sous cet aspect que la jugea Clément de Ris. Passavant y vit avec plus de justesse une production du XVIe siècle et proposa le nom de Van Orley copiant Van Eyck. En réalité, il s'agit de Jean Gossaert dit Mabuse que ne méconnaîtront aucun de ceux qui ont pu voir l'*Adoration des mages* de Castle



LE CHRIST ENTRE LA VIERGE ET SAINT JEAN, PAR JEAN GOSSAERT, DIT MABUSE.

(Musée du Prado.)

Howard, le *Saint Luc* de Prague, ni, dans leurs dimensions plus étroites, les deux volets d'Anvers.

Ici, peut-être plus que partout ailleurs, Mabuse se révèle grand peintre. Les mains : celle du Christ qui se lève pour bénir, celles de la Vierge, jointes en prière, celle enfin de saint Jean montrant le Sauveur, suffiraient à établir, s'il était nécessaire, que nous sommes en pleine Renaissance. Elles sont d'un modelé précieux, un peu maniéré, et rendues avec une finesse dont il existe peu d'exemples à aucune époque.

La gamme des colorations est chaude et riche. Le Christ, vêtu d'un manteau de pourpre bordé d'un large orfroi, et retenu par une agrafe d'un merveilleux travail, la Vierge couronnée d'or et de perles, saint Jean couvert de la traditionnelle tunique en poil de chameau, se détachent sur un fond rouge, relevé de moulures d'or, combinaison qui, à elle seule, pourrait suffire à caractériser Mabuse.

Mais ce qui achève de persuader est l'exquise figure d'ange, inspirée encore une fois des *Musiciens célestes* de Van Eyck, mais dont la robe d'un bleu pâle et les mains sont du Mabuse le plus caractérisé.

Déjà M. Justi avait prononcé le nom de ce peintre illustre devant le tableau. Aucune restriction ne me semble nécessaire. J'ajoute que si Mabuse a été plus original, jamais il n'a surpassé comme excellence le présent morceau de peinture.

Est-on fondé à dire avec M. Justi que le Prado ne possède aucun Van Eyck authentique? Sur ce point je serai moins affirmatif que l'éminent professeur. Au cours de mon exploration des salles basses du Musée j'ai été vingt fois attiré par une petite peinture, malheureusement exposée dans les conditions les plus désavantageuses, mais dont il m'a paru que seul, Jean Van Eyck pourrait être l'auteur. C'est le n° 1857, rangé parmi les inconnus, sans doute la même peinture que Passavant désigne comme un « brave petit tableau » et range dans l'École de Memling.

Il s'agit d'une œuvre de très petit format (61 centimètres sur 32), provenant de l'Escurial. Je n'arrive point, malgré mes recherches dans la légende des saints, à en pouvoir préciser le sujet.

Au fond d'une chapelle gothique un prêtre célèbre la messe. L'autel est surmonté d'une très grande croix où le Christ paraît représenté au naturel. La Vierge et saint Jean sont placés de chaque côté. L'officiant élève l'hostie mais porte le regard vers la gauche où est agenouillé un homme de qualité, vieillard en robe rouge, fourrée de noir, et dont les traits offrent une frappante analogie avec ceux du Chanoine Pala, du célèbre tableau de Jean Van Eyck de l'Académie de Bruges. A droite, et vêtu de bleu, un autre personnage, également agenouillé. Dans le fond, à gauche, la sacristie décorée de peintures et, plus bas, une ouverture par laquelle on aperçoit un cheval et des ballots de marchandises. Naturellement une œuvre de si petites dimensions demanderait à pouvoir être examinée de près. Celle-ci m'a paru compter parmi les plus précieux échantillons de l'ancienne École que possède le Musée de Madrid.



A Gilbert sc

LA FRUITIÈRE
(Musée du Prado)

Imp. Chardon-Wittmann.

A l'époque où, — en 1843, il y a conséquemment un demi-siècle, — Louis Viardot faisait paraître ses *Musées d'Espagne*, il rangeait dans l'œuvre des Van Eyck, l'attribuant à Marguerite, leur sœur, un *Repos en Égypte*. « On y voit, dit-il, comme dans son tableau du Musée d'Anvers (?) sur le même sujet, la sainte famille voyageuse s'arrêtant au milieu d'un paysage des Flandres, frais, gras et verdoyant. Au second plan, des paysans mènent leurs charrues, et saint Joseph, courbé sur son bâton de voyage, apporte un grand pot de lait à la Vierge nourrice. »

Dans cette description je crois reconnaître le n° 1521, attribué par le catalogue à Patenier, avec réserve, toutefois. Mal placée, la peinture n'en demeure pas moins frappante par son extraordinaire aspect de réalité, son caractère presque moderne et sa chaude coloration. Le nom de Van Eyck m'était venu aux lèvres et ma surprise a été grande de m'être rencontré, à un demi-siècle d'intervalle, avec Louis Viardot qui, parmi toutes les œuvres du Musée de Madrid, s'en va cueillir précisément cet échantillon pour le donner à Marguerite Van Eyck. A l'Escurial, d'où provient cette peinture, elle passait pour être de Lucas de Leyde.

C'est sous ce nom encore, — perpétuel recours des catalographes du Midi en peine d'attributions d'œuvres flamandes, — que figurait, dans la collection d'Élisabeth Farnèse, la petite *Flagellation* (n° 1869), venue de Rome en 1745. Ici, par exemple, ce n'est pas précisément à un maître du Nord que nous avons affaire; c'est à Antonello de Messine et à nul autre. Les personnages, pas plus que l'architecture, ne paraissent flamands; tout l'ensemble de la conception nous ramène vers l'Italie. La scène se passe au milieu de fragments architecturaux dans le goût de la Renaissance. L'on songe à Cesare da Sesto, à B. Montagna, ou à Mantegna lui-même. Au premier plan est couché un aveugle d'un caractère admirable. Mais ici, de nouveau, pour se prononcer en pleine connaissance de cause, il faudrait pouvoir regarder de près, la peinture mesurant à peine 49 centimètres sur 35.

On le voit déjà par ces quelques exemples, la section des primitifs du Prado réclame un examen des plus sérieux. Elle réserve bien des surprises à qui pourra donner à son étude le temps nécessaire.

HENRI HYMANS.

(*La suite prochainement.*)



LE SCULPTEUR CLAUDE MICHEL

DIT

CLODION

(1738-1814)

(TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE[1].

V.

Jusqu'ici, nous ne nous sommes occupé que de la vie publique de Clodion, nous n'avons eu d'attention que pour l'artiste. Il est temps de dire quelques mots de son existence intime et de faire connaissance avec l'homme privé. Certains documents encore inédits vont nous introduire dans son intérieur et nous montrer Clodion sous un nouveau jour. Il importe de tout dire; car les plus petites circonstances en apprennent long sur le caractère d'un homme et exercent parfois de graves conséquences sur toute la carrière d'un artiste.

Fatigué sans doute d'une vie solitaire, Clodion songeait à se marier. Son succès lui assurait un travail rémunérateur pour de longues années. Bien qu'il atteignît l'âge mûr, sa robuste constitution lui promettait encore de longs jours. Il jeta les yeux sur Catherine-Flore Pajou, la fille du sculpteur. Catherine Pajou atteignait à peine sa seizième année; Clodion avait plus de quarante-deux ans. Certes, il fallait que l'auteur du *Montesquieu* fût en grande faveur auprès du

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 3e pér., t. VIII, p. 478, et t. IX, p. 164.

public pour qu'un professeur de l'Académie royale, un des artistes les plus en vogue de son temps, confiât sa fille, dans de pareilles conditions, à un simple agréé. Le mariage fut célébré le 26 février 1781.



FAUNESSE ET ENFANTS, PAR CLODION.

(Groupe en terre cuite du Musée de Cluny.)

Le nom des témoins relevait encore l'éclat de la cérémonie qui unissait deux des noms les plus aimés de l'art. Du côté de Clodion, les témoins étaient messire Alexis la Live de la Brèche, introducteur des ambassadeurs et secrétaire des commandements de la Reine, puis

Alexandre Brongniart, l'architecte auquel Clodion devait tant de commandes avantageuses. Pajou était assisté du premier peintre du Roi, le chevalier Pierre, et de l'architecte Moreau, contrôleur et inspecteur des bâtiments de la ville de Paris.

Cet acte de mariage offre une particularité bien singulière. Clodion est dit fils de défunt Thomas Michel, marchand traiteur, et de dame Anne Adam, absente, et dont le domicile est inconnu. Voilà qui donnerait une triste idée de la piété filiale de l'artiste. Qu'il n'ait pas cherché à dissimuler l'humble condition de son père, cela serait plutôt à son honneur, et cependant qui se fût récrié s'il eût donné au beau-frère des Adam le titre de sculpteur auquel il avait quelques prétentions et peut-être quelques droits? Mais comment a-t-il pu souffrir cette constatation publique de son indifférence complète pour sa mère? Vit-elle encore, est-elle morte? On l'ignore. Habite-t-elle Paris, est-elle retirée dans sa ville natale? En vain on interroge son fils. Il ne sait rien. Il n'a pas eu besoin de son consentement pour se marier; et, comme il a sans doute cessé toute relation avec la pauvre vieille depuis bien des années, il n'a pas même eu l'idée de l'appeler à cette fête de famille. Nous avions vu Clodion prêter son assistance à ses frères, à ses oncles; il paraissait animé des sentiments les plus affectueux pour tous les siens. Comment expliquer cet oubli complet des devoirs les plus sacrés? N'y aurait-il pas eu à ce moment chez cet homme enivré par le succès comme une oblitération du sens moral? Peut-être l'habitude de ces sujets qu'il traitait avec une virtuosité incontestable, renfermait-elle un danger d'autant plus grand qu'il arrivait à l'âge où les passions s'exaltent et tournent à une sorte de folie. Du moment où il contractait un mariage honorable, bien que disproportionné sous le rapport de l'âge, il semblait disposé à se ranger, à faire le nécessaire pour adopter une vie régulière et honorée. Tout au contraire, c'est de ce moment que semblent dater ses compositions les plus libres et, tranchons le mot, les plus licencieuses. Les bacchanales aquatiques de l'hôtel de Besenval sont de 1783.

Un mariage contracté sous de pareils auspices n'offrait guère de conditions sérieuses de bonheur. L'harmonie régna-t-elle longtemps dans le ménage? C'est douteux. On sait que le divorce de Clodion et de Flore Pajou fut prononcé le 13 pluviôse an II (1er février 1794), et certains indices donneraient à penser que les torts les plus graves, sinon tous les torts, étaient du côté du mari. Demandé par la femme, le divorce fut prononcé malgré l'absence du mari; c'est déjà une présomption défavorable pour lui. Mais il y a un autre témoignage

encore plus accablant. Je veux parler de certaine procédure instruite par le commissaire au Châtelet Sirebeau, procédure dont nous avons retrouvé le procès-verbal, inconnu jusqu'ici. Cette pièce contient la



FAUNE ET ENFANTS, PAR CLODION.

(Groupe en terre cuite du Musée de Cluny.)

plainte d'une voisine de Clodion, blanchisseuse de son état, âgée de vingt-sept ans, demeurant rue Thiroux. Jeanne Dennevers, c'est le nom de cette personne, se présente, le 26 mars 1788, au bureau du commissaire, et dépose qu'elle comparaît pour se conformer à justice, conformément à l'édit de Henri II, ordonnant aux filles enceintes de

déclarer leur grossesse sous peine de mort. Nous détachons de cette déposition le passage où elle raconte « que le sieur Clodion, marbrier, demeurant rue de la Chaussée-d'Antin, ayant connu la comparante qu'il voyait travailler de chez lui, l'a suivie plusieurs fois dans la rue, en lui disant qu'elle travaillait trop, que si elle voulait, il lui ferait du bien; que ladite comparante, séduite par les promesses dudit Clodion, s'est laissé conduire par lui dans un petit appartement qu'il a loué rue de Favart, etc.; que, pour lors, la comparante ignorait que le sieur Clodion fût marié; qu'elle se trouve aujourd'hui enceinte de sept mois ou environ; qu'elle a mandé son état audit Clodion qui non seulement ne lui a point répondu, mais même l'a abandonnée sans lui donner aucun secours ». L'affaire s'arrangea comme il convenait; et, « au moyen de la remise à la demoiselle par ledit Clodion de la somme de quatre-vingt-seize livres », Jeanne Dennevers se désista purement et simplement de sa plainte, renonçant à toute poursuite. L'aventure sans doute paraîtra des plus banales; elle ne mériterait guère d'être racontée, si elle ne confirmait, par une preuve formelle, les soupçons qu'on avait pu concevoir sur les mœurs relâchées du sculpteur. Quelle triste vie devait mener une toute jeune femme, exposée à chaque instant à apprendre par la rumeur publique quelque scandale pareil à celui qu'on vient d'exposer!

Est-il possible, d'ailleurs, de concilier une existence honnête et régulière avec la pratique d'un art corrompu, cherchant à plaire aux passions les moins élevées?

On vient de constater que l'artiste, lors de l'aventure de 1788, n'habitait plus son atelier de la place Louis XV. Bien avant son mariage, il s'était installé rue de la Chaussée-d'Antin [1]. Nous le savons par une plainte déposée cette fois par le sculpteur lui-même, le 15 octobre 1776, devant le même commissaire Sirebeau. Il s'agissait du vol des toiles servant à former une tente sous laquelle les ouvriers employés par Clodion avaient l'habitude de travailler. Ceux-ci en arrivant à leur travail, le matin à sept heures, avaient constaté la disparition des cent quarante ou cent cinquante aunes d'étoffe employées à l'usage qu'on vient de dire; immédiatement Clodion était venu faire sa déclaration au commissaire. Comme

1. On voit par la pièce suivante que le sculpteur était installé rue de la Chaussée-d'Antin dès 1776; M. Thirion avait supposé qu'il n'avait quitté son atelier de la place de la Concorde, que pour se marier, c'est-à-dire en 1781.

d'habitude, une information fut ouverte; mais on n'arriva pas à découvrir l'auteur du méfait. Dans cette enquête, et c'est son seul intérêt, comparaît un compagnon sculpteur nommé Louis-Achille Macquet, âgé de quarante ans, demeurant rue de la Lune. Le premier, il s'était aperçu du vol et avait de suite averti son patron; il n'en savait pas davantage.

Cet incident qui donne l'adresse de Clodion en 1776, nous apprend de plus qu'outre ses trois frères, il avait à son service un certain nombre d'ouvriers, de mouleurs ou de compagnons sculpteurs pour suffire aux demandes de sa nombreuse clientèle. Ces auxiliaires travaillaient sous une tente dressée sur la terrasse du sieur Vezelet, rue de la Chaussée-d'Antin.

VI.

Le *Montesquieu* avait paru au Salon de 1783. L'artiste l'avait envoyé pour se conformer aux injonctions du Directeur des Bâtiments; mais il n'avait exposé que cette unique statue, tandis qu'aux Salons précédents il mettait quelque coquetterie à se présenter au public avec un assortiment d'œuvres des plus variées.

De la même année 1783 sont datées les deux jolies figures formant pendant récemment entrées dans les collections de l'hôtel Cluny; elles offrent le double intérêt de présenter le talent de l'artiste sous un jour très avantageux et de porter toutes deux à côté de la signature la date 1783. On a déjà eu l'occasion de constater que les œuvres de notre sculpteur offrent rarement une indication de cette nature. La reproduction de ces deux statuettes qui accompagne notre étude nous dispense de toute description.

Après 1783, il ne paraît plus à aucune exposition. Est-ce dépit de ne pas avoir dépassé la première étape des honneurs académiques? Mais on n'attendait pour lui conférer le titre d'Académicien que l'achèvement de son morceau de réception, et il ne le terminait pas. N'a-t-on pas aussi le droit de supposer que l'irrégularité de sa conduite, sur laquelle l'aventure racontée plus haut jette un jour peu favorable, avait éloigné de lui d'abord son beau-père et les autres sculpteurs en renom? Peut-être enfin son succès même excitait-il une vive jalousie chez ses confrères. Toujours est-il que Clodion paraît avoir vécu à l'écart, pendant ces années d'incessante production, tout entier à son travail et aussi, disons-le, à ses plaisirs.

Secondé par ses trois frères, Clodion menait de front, en 1783 et

les années suivantes, des entreprises considérables. En même temps qu'il terminait pour le baron de Besenval les vases et les bas-reliefs dont il a été parlé plus haut, il était chargé par son fidèle ami l'architecte Brongniart, de l'exécution d'un travail bien différent.

Les Capucins de la rue Saint-Honoré, chassés de leur couvent par l'installation de la Comédie-Française, avaient acheté des terrains rue Thiroux et avaient demandé les plans de leur nouvelle installation à Brongniart. Celui-ci ménagea sur la façade du bâtiment, aujourd'hui occupé par le lycée Condorcet, deux places destinées à recevoir de grands bas-reliefs dont Clodion fut naturellement chargé. Le sculpteur termina cet important ouvrage; il fut mis en place. Mais il a péri sous la Révolution; on n'en connaît même plus aujourd'hui le sujet et il n'existe pas, à notre connaissance, une seule vue de la façade des Capucins avec les bas-reliefs de Clodion.

En 1785, l'artiste sortit un moment de son isolement pour prendre part à un concours ouvert entre les membres de l'Académie. On voulait élever dans les Tuileries un monument commémoratif sur l'emplacement d'où était parti, en 1784, le premier ballon des aéronautes Charles et Robert. L'enthousiasme public avait été porté au plus haut degré par cette expérience hardie. Aussi, la plupart des sculpteurs en réputation se déclarèrent-ils prêts à entrer en lice. Pajou, Gois, Mouchy, Lecomte, Julien, Houdon, Berruer, Dhuez annoncèrent l'envoi de leurs projets. Clodion ne voulut pas rester en arrière, et produisit à cette occasion une terre cuite absurde et charmante où le sujet lui est une occasion de grouper, dans les attitudes les plus hardies, des grappes d'Amours qui allument le feu sous l'aérostat ou se suspendent le long de ses flancs. La Renommée d'un côté, Eole de l'autre complètent cette singulière composition que M. de Goncourt a décrite dans une page exquise[1].

Vers la même époque, c'est-à-dire en 1785 ou 1786, Clodion terminait le jubé de la cathédrale de Rouen qui l'avait déjà occupé dix ans auparavant. Il avait été chargé de modeler le Christ en plomb qui surmontait naguère la clôture du chœur et a été déposé, avec la statue de sainte Cécile, dans une chapelle voisine. Ainsi que le *Montesquieu* et d'autres travaux encore, cette statue montre sous un aspect très particulier le talent du maître et prouve qu'il était à la

1. Voir dans la *Gazette*, 3e pér., t. II, p. 539, la gravure d'une terre cuite de Clodion représentant, dans le même ordre d'idées, un projet de monument aux frères Montgolfier.

hauteur des tâches les plus difficiles, car toutes les figurines improvisées sous ses doigts alertes avaient pour point de départ de sérieuses études et de longues années d'apprentissage.

Pour l'exploitation de ses œuvres, Clodion avait formé une société avec ses frères d'une part, et d'autre part, avec le marchand de tableaux Verrier et le fabricant de bronzes Dubois. L'entrée de l'artiste dans une entreprise commerciale, avait dû produire un fort mauvais effet à l'Académie ; peut-être ne fut-elle pas étrangère à l'ostracisme dont Clodion se vit en quelque sorte frappé. Ne faisait-il pas commerce de la reproduction de ses œuvres comme un simple maître de la corporation de Saint-Luc? Le préjugé ridicule qui mettait une ligne de démarcation infranchissable entre l'artiste et le commerçant devait longtemps survivre à tous les bouleversements révolutionnaires. L'association au succès de laquelle Clodion avait intéressé son talent prit fin en 1783. La liquidation fut suivie de plusieurs ventes où figurèrent un grand nombre de modèles de l'artiste, et aussi quelques sculptures de ses deux frères. On cite, comme un prix extraordinaire pour l'époque, le chiffre de 1,200 livres atteint par deux figures de terre cuite de Clodion dans cette liquidation commerciale.

Peu d'artistes ont autant produit que notre sculpteur. Ces délicieuses figurines de terre cuite que se disputaient les amateurs sont innombrables. Aussi serait-il inutile de tenter d'en dresser le catalogue. Elles reparaissent en vente de temps en temps, dans la succession des amateurs opulents, parfois avec des noms nouveaux inventés par les experts, ce qui n'est pas fait pour aplanir les difficultés. En outre, comme le nom de Clodion est très haut coté sur le marché, on lui attribue sans vergogne tout ce qui se rapproche plus ou moins de son genre. Ne voyait-on pas figurer dans la vente d'un amateur amiénois, M. Gédéon Forceville, en 1860, un buste en terre cuite de Charlotte Corday? Voilà une œuvre dont l'authenticité paraîtra terriblement suspecte.

Les collections contenant une série comme celle que possédait jadis le baron Thibon sont maintenant fort rares. On trouve un bas-relief ou un groupe dans tous les cabinets des amateurs opulents ; c'est en quelque sorte une mode. Ces œuvres sont presque toujours signées ; mais les dates sont d'une extrême rareté, ce qui rend à peu près impossible l'établissement d'une chronologie de l'œuvre. M. Thirion a donné des reproductions des groupes les plus importants qu'on connaisse, je veux dire les deux terres cuites de

M. Edmond de Rothschild. On a vu récemment, dans la succession d'Yvon, un bas-relief exquis, d'un caractère bien original. Vingt autres collections à Paris possèdent des terres cuites de Clodion, toutes de grande valeur [1].

C'est dans les Catalogues de plus en plus nombreux des ventes de la fin du XVIIIe siècle qu'il faudrait aller chercher la description des ouvrages qui occupèrent Clodion et ses collaborateurs attitrés durant les années qui précédèrent la Révolution. Ce dépouillement des grandes collections d'amateurs a été fait d'une façon assez complète par M. Thirion pour qu'il soit superflu d'y revenir.

VII.

Au moment même où la Révolution éclatait, Clodion venait de rompre les derniers liens le rattachant à l'Académie. Au lieu d'envoyer ses œuvres au Salon officiel; il exposait, en 1789, dans les salons de la *Société des amis des Arts,* fondée sur l'initiative de Charles de Wailly. D'un seul coup, il mettait sous les yeux du public neuf sujets différents, un groupe, une frise et des bas-reliefs. Sans être autrement édifié sur le fond de ses opinions, nous estimons qu'il dut être séduit tout d'abord par les idées nouvelles qui devaient le ruiner.

Cependant, au début, il retira quelques profits du nouvel ordre de choses. La Révolution le débarrassa des liens conjugaux peu faits sans doute pour son caractère. On a vu que le 13 pluviôse an II (1er février 1794), le divorce avait été prononcé sur la demande et au profit de Flore Pajou.

L'année suivante, le 18 fructidor (4 septembre 1795), un prix d'encouragement de 2,000 francs était attribué au vieil artiste par un décret de la Convention. C'était sans doute un faible dédommagement des nombreux travaux que la Révolution lui avait enlevés; mais, au moins, cette récompense publique apportait avec elle comme une consécration officielle de sa réputation. D'ailleurs, cette somme venait à point, car la situation du sculpteur, ainsi que celle de tous ses confrères, était alors bien précaire. C'est vers cette époque que, ne

1. Peu de personnes savent que la manufacture de Sèvres vend à un prix modique un joli biscuit d'après un modèle de notre artiste. C'est un bas-relief où deux figures mutines de nymphes court-vêtues cherchent à dresser sur sa base, avec l'aide du satyre traditionnel, un terme du dieu Pan.



PROJET DE CLODION POUR LE MONUMENT COMMEMORATIF DE L'ASCENSION DE CHARLES ET ROBERT, EN 1784.

(D'après le livre de M. Thirion.)

trouvant plus d'occupation à Paris, il tourna les yeux vers son pays natal et partit pour Nancy où il resta deux ou trois ans occupé à modeler des figures pour la fabrique de Niderwiller; il s'occupa aussi à décorer la façade de l'habitation d'un marchand de fers. Cette maison existe encore à Nancy et a conservé sa précieuse parure de bas-reliefs appropriés à l'industrie du propriétaire.

Du temps même datent certains dessus de porte, et de petites statuettes d'enfant jouant à divers jeux, précieusement conservées dans de vieilles familles de Nancy.

Cet exil volontaire avait duré trois ans environ. En 1798, Clodion, de retour à Paris, était de nouveau en quête de travail. L'âge commençait à peser lourdement sur sa tête. Il atteignait alors la soixantaine, et, quoiqu'il ait joui jusqu'à la fin de sa vie de la plus robuste santé, il était dur de recommencer sa carrière à un pareil âge et d'être réduit à solliciter les clients comme un débutant. Il fallait vivre cependant; la vaillance de l'artiste le tira d'affaire.

Il se présentait au Salon de 1801 avec un ensemble qui montrait son talent sous les aspects les plus variés. D'abord, une *Scène du Déluge*, groupe de trois figures de grandeur naturelle, concession faite au goût régnant. Puis, deux autres compositions de trois figures; enfin deux *Bacchanales* où l'artiste se retrouvait sur le terrain de ses premiers succès.

La *Scène du Déluge* fut très remarquée; les rivaux de Clodion se montrèrent inquiets du succès d'un homme qu'ils voyaient sur la brèche depuis près de quarante ans et qu'ils croyaient à bout de forces et de courage. Mais les personnes impartiales applaudirent à cette tentative hardie. Le premier résultat de ce succès fut de faire comprendre Clodion dans la répartition des ateliers de la Sorbonne. C'était un gîte assuré pour ses vieux jours, une retraite tranquille où il pouvait vaquer sans souci à ses travaux.

Peu après son installation dans la Sorbonne, le 9 germinal an XII (30 mars 1804), Clodion s'engageait à livrer dans un délai de cinq mois, pour le palais du Luxembourg, une statue en pied de Caton d'Utique, de la taille de cinq pieds neuf pouces. On s'occupait alors avec activité d'aménager et de décorer le palais de Marie de Médicis pour l'installation du Sénat. Une statue de Caton par le sculpteur attitré des Satyres et des Bacchantes, voilà certes une curiosité peu banale! Or, nous avons la preuve que cette figure ne resta pas à l'état de projet. Le payement du prix convenu de trois mille cinq cents francs, versé en trois acomptes du 20 messidor an XII au 22 brumaire an XIII,



SATYRE PORTE-LUMIÈRES, BRONZE D'APRÈS CLODION.

(Garde-Meuble national.)

prouve qu'elle fut terminée. Malheureusement, le modèle ne fut pas exécuté en marbre, et il y a bien des chances pour que le plâtre « moulé à creux perdu », suivant les termes du marché, ait été détruit.

En 1806, nouvelle commande pour le palais du Sénat conservateur. On avait demandé à dix-huit artistes les bustes des sénateurs décédés; celui du législateur Tronchet échut à Clodion. Chaque buste devait mesurer deux pieds de hauteur et était payé deux mille quatre cents livres. Clodion s'acquitta de sa tâche sans retard. La commande était du 28 juillet; dès le 12 novembre 1806, le sculpteur touchait un acompte de 800 livres. Le complément du prix fut remis le 11 août 1808.

Pour en finir avec les travaux du Luxembourg, signalons le buste de Régnier, duc de Massa, commandé le 26 mai 1809 et terminé dans un délai assez court, d'après les dates de payement (25 avril 1810 et 5 avril 1811).

On chercherait vainement ces diverses œuvres dans les galeries de Versailles. Elles ne figurent pas au catalogue si complet de M. Soulié. Il a été assuré que les bustes de Tronchet et de Régnier décorent une des salles de commission du palais du Sénat. Nous serions plus exactement renseigné si cet inventaire de richesses d'art de la France dont nous avons déjà parlé plus haut, avait été encouragé et poursuivi régulièrement au lieu de ne rencontrer de tous côtés qu'entraves et mauvais vouloir.

D'autres œuvres rentrant dans la catégorie de celles qu'on vient d'indiquer, doivent au moins être signalées ici.

C'est d'abord un buste en marbre de Montesquieu exécuté en 1801 pour la galerie des Consuls aux Tuileries; ce buste est aujourd'hui conservé au palais de Versailles dans le vestibule de l'escalier de marbre[1]. On voit également à Versailles, dans la galerie des Batailles, le buste en plâtre du général Lacoste tué devant Saragosse. L'exécution serait postérieure à 1809, date de la prise de la ville. Pendant que nous sommes à Versailles, n'oublions pas que l'effigie en marbre de Clodion, due au ciseau de Vital Dubray, est entrée

1. Ne serait-ce pas le buste en Hermès de Montesquieu, exécuté en 1783 et signalé par M. Barbet de Jouy dans la notice sur Clodion insérée au catalogue des sculptures du Louvre? Le même auteur signale, d'après M. Soulié, une statue en marbre représentant un Génie ailé tenant un cœur placé dans la demi-lune du bassin d'Apollon. Cette statue ne ferait pas grand honneur à notre artiste.

récemment dans la galerie des artistes célèbres du XVIIIe siècle [1]. On le voit dans le long couloir qui s'étend derrière les salles de peinture



SCÈNE DU DÉLUGE.

(Groupe exposé par Clodion en 1801.)

de l'aile du Midi, au rez-de-chaussée. M. Thirion a fait reproduire ce portrait par l'héliogravure en tête de son bel ouvrage.

Une des œuvres les plus importantes de la vieillesse de Clodion

1. Il porte le nº 4327. Ce buste est trop récent pour pouvoir figurer au catalogue d'Eudore Soulié.

décore une des faces du charmant arc de triomphe de la place du Carrousel.

Trois bas-reliefs regardent l'avenue des Champs-Élysées : L'*Entrevue des empereurs de France et d'Autriche*, par Ramey père; la *Paix de Presbourg*, par Dumont; enfin l'*Entrée des Francais à Munich*, par Clodion. Ce bas-relief est généralement considéré comme une des œuvres les plus faibles de l'artiste vieilli, découragé. La nature du sujet expliquerait et pourrait excuser dans une certaine mesure cette défaillance; encore était-il possible d'imprimer aux figures des vainqueurs une certaine noblesse d'attitude. Or, ici, tout laisse à désirer, la composition comme le style du dessin.

Clodion prit aussi une part notable à l'exécution des bas-reliefs destinés à la colonne de la Grande Armée. On sait, par documents authentiques, que sur les soixante-quinze fragments de bronze dont se compose le revêtement du fût de la colonne, quinze sont de Clodion. Mais la part de chacun des collaborateurs de cette œuvre colossale n'a jamais pu être exactement déterminée. On ignore quels sont les épisodes traités par Clodion et ceux qui constituent l'apport de Chaudet, de Bartolini, de Calamard et d'Espercieux.

Un historien du château de Bagatelle[1] a récemment publié la reproduction d'un petit groupe de deux Amours prenant plaisir à broyer un cœur sous leurs pieds. Cette allégorie quelque peu brutale serait de Clodion et aurait été placée sur un piédestal dans les jardins de Bagatelle à une époque indéterminée. Bien qu'on ignore la provenance de ce marbre, nous croyons devoir le signaler parce qu'il est presque entièrement inconnu et qu'il fournit une note originale sur le talent du maître.

La vieillesse n'avait guère ralenti, on le voit, l'activité du vaillant artiste. Il était septuagénaire et il exposait encore trois figures au Salon de 1810. En 1806, il avait obtenu, avec une statue de marbre, un prix d'encouragement de trois mille francs. Pour se conformer au goût régnant, il renonçait aux mythologies démodées du XVIII[e] siècle. Sa statue représentait une *Jeune fille donnant à manger à des petits oiseaux*. L'envoi de Clodion au Salon de 1810 montre un effort marqué dans cette voie nouvelle. Avec sa statue de marbre, en effet, il exposait un groupe en terre cuite, représentant *Homère aveugle chassé par les pêcheurs*. Comme nous voilà loin des Amours joufflus et des

1. Voyez la description de Bagatelle par M. Charles Yriarte, dans la *France artistique et monumentale*, t. I, page 200.

Nymphes surprises ! A côté de l'Homère figurait une *Jeune fille qui veut prendre un papillon.* Malgré une confusion apparente du livret, cette statue de marbre paraît bien être celle que le sculpteur Monot laissait inachevée en mourant et que Clodion reprit et termina. Elle lui appartenait encore lors de son décès; on la voit indiquée sur la liste des œuvres qui garnissaient son atelier en 1814.

La vie de l'artiste touchait à son terme. Avant de s'éteindre, il devait avoir la douleur de voir disparaître autour de lui tous ceux qui avaient été mêlés intimement à son existence. Pajou mourait en 1809, comblé d'honneurs. Mais il est douteux que, depuis le divorce de sa fille, il eût conservé des relations bien cordiales avec son gendre. Une perte certainement plus sensible au vieux Clodion fut la mort de son frère aîné Sigisbert Michel; celui-ci s'éteignit en 1811, à l'âge de quatre-vingt-trois ans, dans un pauvre logement de la rue Childebert, sur la paroisse de Saint-Germain des Prés.

D'autres tristesses, plus cruelles peut-être, devaient assombrir les derniers moments du vieil artiste. Sa femme ne lui avait pas donné d'enfant; mais il avait fait élever une fille née d'une de ces liaisons éphémères dont nous avons pu retrouver quelques traces. C'était son unique enfant, comme il le déclarait dans l'acte reproduit ci-dessous [1]. Ici, Clodion annonce formellement l'intention de reconnaître cette fille et de lui laisser tout son bien, en l'autorisant à prendre le nom qu'il avait illustré.

L'artiste avait toujours témoigné pour cette enfant une vive ten-

1. « Je soussigné Claude Michel, dit Clodion, sculpteur, demeurant à Paris, rue Thiroux, nº 13, déclare que la Cne Marie-Augustine, batisée en la ci-devant paroisse de la Ville-l'Évêque, à Paris, le....., sous le nom de père et mère inconnus, et demeurant chez moi depuis environ quatre ans, sauf quelques interruptions, est ma fille, née de moi et d'une femme que je ne puis nommer, attendu : 1º que je ne puis donner à ma fille des preuves de la maternité ; 2º que le résultat de ces preuves, s'il en existait, serait nul, sadite mère étant décédée avec peu de fortune.

« Je déclare, en outre, qu'elle est mon unique enfant, que, par conséquent, elle doit être seule mon héritière; en conséquence, j'autorise madite fille Marie-Augustine à faire réformer son acte de naissance, à y faire mettre mon nom et à prendre dans tous actes publics ou privés le nom de ma fille. »

Cet acte, qui n'est ni daté ni signé, paraît être une copie faite par Clodion d'après l'original, car l'écriture est en tout semblable à celle de la lettre reproduite un peu plus loin.

Nous devons communication de cette pièce et de la lettre de Clodion au sculpteur Hubert Lavigne, mort il y a une dizaine d'années des suites de la catastrophe de Charenton. Il tenait ces documents de la fille même de Clodion.

dresse, ainsi que le montre la lettre suivante à elle adressée en 1804, avec cette suscription : « A Mademoiselle Lejeune [1], chez M. Clodion, artiste, à la Sorbonne, 7e escalier, n° 11, à Paris. »

J'ai reçu, ma chère petite Augustine, ta charmante lettre, bravô, bravô! elle est fort bien; je t'engage à continuer à m'écrire quelquefois, cela te donnera de la facilité, tant pour l'écriture que pour l'ortografe; je vois avec peine que je ne pourez revenir à Paris que mercredi prochain; le mouleur n'aura fini qu'à cette époque; je crains que vous ne manquiez d'argent d'après la réponse que vous avez faite à la personne qui vous a remis le louis que cet argent étoit arivé à temps; je ferai en sorte qu'il vous en soit remis encore avant mon retour. Tu ne dois point être surprise sur le retard de mon voyage, les affaires ne vont pas toujours comme l'on le désire, d'ailleurs ma présence est absolument nécessaire. Adieu, porte-toi bien et sois raisonnable sur le régime que tu dois tenire, et seroit toujours pour la vie ton perre et ton amy.

CLODION.

Plaissy, ce jeudi an 12.

Clodion avait donc une vive tendresse, sa lettre le prouve, pour cette enfant. Quel dut être son chagrin quand sa fille le quitta pour suivre Marin, son élève préféré. Deux fois, elle abandonna son père, sur les sollicitations de son séducteur; plus tard, elle se maria et eut des enfants, puis s'éteignit, comme on l'a vu, dans la plus profonde misère, à un âge avancé.

Ces chagrins domestiques, joints aux difficultés d'une situation embarrassée, empoisonnèrent les derniers jours de notre sculpteur. Sa robuste constitution avait cependant résisté à toutes les atteintes de l'âge et de la douleur, quand une pneumonie l'enleva en quelques jours, à l'âge de soixante-quinze ans et trois mois, le 28 mars 1814, au moment où, comme l'a remarqué M. Thirion, se préparait la dernière bataille qui allait décider du sort de Paris et anéantir les suprêmes espérances de l'Empereur. Cette singulière coïncidence rappelle la fin de Jean-Jacques Caffieri qui s'éteignait le

1. Cette Marie-Augustine est morte à l'hospice des Incurables de la rue de Sèvres en 1861, à quatre-vingts ans et six mois. D'après son âge, elle serait née fort peu de temps avant le mariage de Clodion. Nous n'avons pu arriver à savoir quel nom elle portait dans la maison où elle a terminé ses jours. Toutefois, il faut reconnaître que la lettre de Clodion à sa fille paraît adressée à une petite fille de douze ans plutôt qu'à une femme de vingt-trois ans. Peut-être Marie-Augustine s'était-elle intentionnellement vieillie pour inspirer plus de compassion. Tout cela, il faut l'avouer, reste assez confus.

21 juin 1792, lors de la première invasion des Tuileries par le peuple, et dont la vente après décès devait se terminer le 10 août !



VASE EN MARBRE BLANC, DESSINÉ PAR CLODION.

(Palais de Versailles.)

Clodion n'avait plus auprès de lui un seul parent pour lui fermer les yeux. Ses frères l'avaient précédé dans la tombe ; il n'entretenait

plus de relations avec la famille Pajou; ses anciens camarades étaient morts pour la plupart. Il était un des derniers survivants attardés d'un siècle disparu, d'un art oublié. Des voisins, presque des indifférents, un entrepreneur de peinture, un homme de loi, se chargèrent de la déclaration du décès à l'état civil. L'artiste avait institué comme exécuteur testamentaire un ami de ses dernières années, Antoine Dingé, qui semble l'avoir intimement connu, car la courte notice qu'il consacra à la mémoire de Clodion et fit imprimer immédiatement après sa mort, est très exacte dans ses lignes générales et contient des détails que le sculpteur seul a pu donner. Certains exemplaires de cette brochure portent une note manuscrite ainsi conçue : « La vente de l'atelier de feu l'artiste M. Clodion aura lieu en la maison de Sorbonne, où on verra les objets qui seront exposés les 28, 29 et 30 août, depuis 10 heures jusqu'à 4. »

VIII.

A défaut du catalogue de vente, nous avons une pièce qui peut en tenir lieu. C'est l'inventaire, dressé le 30 avril 1814 par le notaire Chambette, à la requête de Dingé, avec l'énumération et l'estimation par le commissaire-priseur Haize, de toutes les œuvres d'art et des meubles garnissant l'appartement et l'atelier au moment du décès. Cette pièce, dont le texte original nous a été gracieusement offert par Benjamin Fillon, contient de curieuses indications qu'on ne trouverait pas sur un catalogue de vente; telle est l'énumération des héritiers prenant part au partage de la succession. Ils sont au nombre de cinq, tous au titre de légataires universels pour un cinquième. Voici leurs noms :

1° Antoine Dingé, employé à la Trésorerie nationale, demeurant rue de l'École-de-Médecine, n° 20, exécuteur testamentaire désigné par Clodion ;

2° Pierre-Claude Fessard, facteur de pianos, demeurant quai d'Alençon, n° 5, dans l'île Saint-Louis ;

3° Demoiselle Augustine Neglet, majeure, demeurant carré et porte Saint-Denis, cour Lemoine, n° 380, chez ses père et mère. — Sous cette dernière mention, peut-être inexacte, on croirait bien qu'il s'agit de la fille naturelle de l'artiste, nommée ailleurs Marie-Augustine Lejeune ;

4° Claude Adam, fils mineur de Charles-Nicolas Adam, maître de

dessin, et de Marie-Joséphine-Louise Paillard, demeurant rue Moreau, faubourg Saint-Antoine, nº 6, petit-cousin de Clodion;

5º Joseph-Charles Marin, sculpteur statuaire, professeur de



TÊTE DE SATYRE, DESSIN DE CLODION.

(Collection de M. Beurdeley.)

sculpture à l'École spéciale de la ville de Lyon, où il demeure.

La présence de Marin parmi les légataires prouve que le vieil artiste avait oublié et pardonné les torts de son élève.

Les notaires procèdent ensuite à l'inventaire, description et prisée des effets mobiliers, objets d'art, argenterie, deniers

comptants trouvés en évidence ou sous scellés dans l'appartement occupé par Clodion au troisième étage, sous le numéro onze d'un corps de logis dépendant de la Sorbonne, rue de Sorbonne. Jean-Baptiste Haize, commissaire-priseur, demeurant place des Victoires nº 7, est chargé de faire la prisée des meubles et autres objets mis sous scellés le 29 mars précédent par le juge de paix du XIe arrondissement de Paris.

L'inventaire commence, ainsi que de coutume, par la cave, la cuisine et autres pièces de service qui n'offrent aucune particularité à signaler. Nous passons également sous silence tous les meubles ordinaires pour nous en tenir aux œuvres d'art et aux objets offrant quelque valeur.

La chambre à coucher est éclairée par deux fenêtres, l'une sur la rue de Sorbonne, l'autre sur la cour, ce qui indique une pièce spacieuse. Elle renferme d'ailleurs un mobilier bien complet, des porcelaines, du linge et « soixante volumes reliés, de différents formats, traitant de différents sujets, la plupart dépareillés, un volume in-folio étant *Nouveau recueil d'ostéologie et de miologie*, par Gamelin, Toulouse, 1779, prisé le tout 20 francs; plus un volume in-8º, étant le troisième volume des *Peintures antiques d'Herculanum*, prisé 6 francs ».

L'argenterie consiste en quatre couverts à filets, poinçon de Paris, du poids de 735 grammes, prisés 140 francs.

Le défunt possédait une montre d'or guillochée, avec deux petits boutons en brillants, de la valeur de 65 francs.

On voit par l'énumération de certains objets rapportés rue de Sorbonne après la mort de l'artiste, qu'il habitait pendant la belle saison une maison sise à Vincennes.

Pour la prisée des objets d'art, le statuaire Jean-Baptiste Stouf, professeur à l'école spéciale des Beaux-Arts, demeurant à Paris, rue et maison de Sorbonne, est adjoint en qualité d'expert au commissaire-priseur.

Voici le résultat de cette consultation :

Estampe, frise de Polydore, gravée par Pietro Santo, 2 francs.

Tête d'enfant en plâtre et deux piédestaux aussi en plâtre, 3 francs.

Esquisse d'une Offrande à l'Amour, en plâtre, 1 franc.

Socle en albâtre, de 27 centimètres carrés, 3 francs.

Figure en terre cuite de Femme jouant avec deux tourterelles, sous sa cage de verre, 6 francs.

Petite Baigneuse en terre cuite, sous son bocal en verre, 6 francs.

Esquisse en terre cuite d'un Faune jouant avec une Bacchante, sous une cage en verre, 7 francs.

Deux petites momies en plâtre, sous leur bocal cassé, 2 francs.

Terre cuite, vase antique représentant le Triomphe de Galathée, sous son verre, 6 francs.

Étude de lion, en terre cuite, 2 francs

Deux esquisses en terre cuite, représentant l'une une Bacchante et l'autre une Jeune fille portant des raisins, 6 francs.

Une terre cuite représentant une Jeune fille donnant la nourriture à des petits oiseaux, sur son socle entouré de jeunes filles dansant, sous sa cage de verre, 12 francs.

Deux terres cuites bas-reliefs, dans leur cadre doré, représentant la Vendeuse d'Amours et un Sacrifice à l'Amour, 3 francs.

Deux plâtres encadrés, représentant l'un et l'autre l'Offrande à l'Amour, 3 francs.

Quatre figures en plâtre, sous leur cage en verre, dont une représente l'Amour, la deuxième une Cariatide, la troisième une Jeune fille nourrissant des oiseaux, enfin la quatrième une Jeune fille tenant des raisins, 4 francs.

Deux terres cuites, esquisses de momies, 3 francs.

Deux petites têtes en terre cuite étant Bacchus et Ariane, avec leurs cages de verre, 6 francs.

Deux bas-reliefs, terre cuite, d'après Raphaël, représentant l'Amour, dont un n'est qu'un fragment, 1 fr. 50.

Deux petites terres cuites représentant des enfants, bas-reliefs, dont un dans son cadre doré, 1 franc.

Deux plâtres et une terre cuite, bas-reliefs, représentant la Santé, dont un dans son cadre doré; plus un autre plâtre étant même sujet, 2 francs.

Dix-sept plâtres de différentes formes et de différents sujets, tant bas-reliefs que ronde bosse, 6 francs.

Quatre groupes en terre cuite, esquisses de différents sujets, dont un modèle de pendule de cheminée, 6 francs.

Trois autres petites terres cuites, dont un enfant porte-montre, une petite tête de fille, 2 francs.

Deux petits bustes de goût (sic), en terre cuite, 3 francs.

Sujet de deux enfants, de proportion de nature, en plâtre, prisé 9 francs, avec la tête, portrait en terre cuite.

Tête antique, en plâtre, plus forte que nature, et socle en plâtre, 3 francs.

Deux bas-reliefs en plâtre, d'environ $1^{m},60$ de longueur sur $0^{m},40$ de hauteur, représentant, le premier le Triomphe de Galathée, l'autre la Naissance de Vénus [1], 12 francs.

1. Un de ces bas-reliefs décorait, comme on l'a vu, la galerie de l'hôtel de Besenval. Quant au *Triomphe de Galathée*, il avait été exposé en 1779; nous avons constaté ci-dessus que ce bas-relief en terre cuite ne mesurait pas moins de 10 mètres de long. M. Henri Rochefort possède deux bas-reliefs d'une allure superbe représentant des Néréides et des Tritons. Ce pourrait bien être des fragments du *Triomphe de Galathée*.

Deux terres cuites, bas-reliefs d'après les peintures d'Herculanum[1], représentant différents sujets, 3 francs.

Une petite Baigneuse, en terre cuite, sur son socle aussi en terre cuite 9 francs.

Esquisse d'une Scène du déluge, et trois petits enfants, le tout en terre cuite, 2 francs.

Trois tableaux de Boucher, représentant Jeux d'enfants, peints sur bois, prisés ensemble 3 francs.

Douze autres petits tableaux, esquisses de différents sujets, de Lefebvre[2], 6 francs.

Sept dessins, encadrés et partie sous verre, étant études en manière rouge, 6 francs.

Deux points de vue en paysage, par Baltard[3], dans leurs cadres de bois doré, 3 francs.

Dessin de Fragonard, dans son cadre de bois doré, 3 francs.

Dessin de La Rue, Jeux d'enfants, et douze gravures sous verres, trois autres gravures sous verre, 10 francs.

Un trompe-l'œil et une petite collection de camées sous verre, 3 francs.

Un lot de gravures et calques, un autre de croquis, de dessins et gravures, ne méritant description, 10 francs.

Deux volumes in-folio, dont l'un étant la Galerie du Carache, compris les antiques de Pietro Santo, 6 francs.

Dans une autre pièce :

Vase antique, avec deux têtes moyennes, sous leur cage de verre, le tout en terre cuite, 2 francs.

Deux autres petits bustes, aussi en terre cuite, sous leur cage de verre, et un groupe, étant le Triomphe de l'Amour, aussi sous sa cage de verre, 12 francs.

Un petit mausolée d'un serin, en terre cuite, 3 francs.

Cinq petites têtes, terre cuite, 8 francs.

Le groupe d'Homère mordu par les chiens, une Bacchante, deux Législateurs d'Athènes, le tout en terre cuite, 24 francs.

Deux têtes, deux petits groupes d'enfants et un vase en terre cuite, 9 francs.

Deux petits bas-reliefs, en terre cuite, représentant des Jeux d'enfants, 3 francs.

Deux terres cuites, bas-reliefs représentant Vénus et l'Amour, 2 francs.

Trois bas-reliefs et deux vases en plâtre, 3 francs.

Deux lots de différentes figures, en plâtre, pour former bas-reliefs, ne méritant description, 4 francs.

Quatre esquisses en peinture, 3 francs. — Vingt-cinq dessins et gouaches,

1. On a vu plus haut que la bibliothèque contenait l'ouvrage sur les peintures d'Herculanum.

2. Est-ce Robert Lefebvre?

3. Le clerc avait d'abord écrit *Battaard*, il l'a corrigé en *Bastaard;* à l'article suivant, il avait mis *Flagonard.*

30 francs. — Cinq gravures, dans leurs cadres de bois doré. 2 francs. — Quatre porte-feuilles, contenant des dessins et gravures, plus un volume d'esquisses et dessins, 12 francs.

L'autre vacation des objets d'art, faite le lendemain, 14 mai, est consacrée d'abord aux objets se trouvant dans le grenier :

Lot d'outils pour marbre, 20 francs.

Trois petites figures en plâtre, représentant une Porteuse de raisins, ensemble, 3 francs.

Plusieurs plâtres et esquisses, 1 franc.

Huit esquisses en plâtre, en bas-relief, avec un lot de figures de plâtre, aussi en bas-relief, 3 francs.

Lot de fragmens, en plâtre, de divers sujets, 6 francs.

Douze moules petits, de différents sujets, 10 francs.

Dans l'atelier au rez-de-chaussée, éclairé d'une croisée sur la cour.

Un Jupiter, exécuté en marbre [1], non fini, 100 francs.

Deux bustes en marbre, dont l'un représente une Bacchante, et l'autre son pendant, ces deux bustes non finis, 40 francs.

Un autel antique en terre cuite, 3 francs.

Un groupe de trois femmes cariatides, en plâtre, demi-nature, 3 francs.

Une Vestale, même grandeur, faisant le sacrifice, coulée en plâtre, 3 francs.

Ébauche d'un petit taureau en marbre, d'après l'antique, 3 francs.

Un plâtre du Tireur d'épine, d'après l'antique, 1 franc.

Deux modèles en plâtre de Pigal, représentant le premier Mercure, l'autre Vénus, son pendant, 3 francs [2].

Trois têtes d'animaux en plâtre, bœuf, cheval et âne, 1 franc.

Six têtes antiques en plâtre, 3 francs.

Étude d'un Hercule assis, en plâtre, et un lot de divers petits plâtres, ne méritant description, 2 francs.

Esquisse en terre cuite, représentant un Fleuve, 1 franc.

Un torse en plâtre de Laocoon, deux autres torses de femmes, aussi en plâtre, d'après l'antique, 6 francs.

Trois tablettes en pierre de liais, imitant le stuc, revêtues de reliefs, en mauvais état, 3 francs.

Dix tablettes de marbre veiné, 12 francs.

Ébauche en marbre, représentant une Jeune fille coupant les ailes de l'Amour, 12 francs.

Lot d'outils pour travailler le marbre, 10 francs.

Six selles et plusieurs planches, 25 francs.

1. C'était, comme on l'a vu, le morceau de réception à l'Académie. Cette figure, commencée dès 1773, restait inachevée à la mort de l'artiste, quarante ans plus tard.

2. Ce sont les deux figures exécutées pour le roi de Prusse et conservées au Musée de Berlin, dont on vient de retrouver deux répétitions en pierre dans un coin du parc de Willemont.

Dans une pièce à côté formant la continuation de l'atelier, éclairée par une croisée sur la cour.

Une figure, exécutée en marbre, représentant la Chercheuse de papillons [1], 150 francs.
Deux têtes antiques en plâtre, une d'Ariane et l'autre de Niobé, 2 francs.
Deux bustes en plâtre, portraits de sénateurs [2], 2 francs.
Ébauche en marbre d'une tête de jeune homme, 2 francs.
Un enfant en marbre, 3 francs.
Deux torses de femmes de plâtre, et un lot de bras, pieds et mains, aussi en plâtre, 3 francs.
Quatre têtes en plâtre, une petite figure, aussi en plâtre, portant des raisins, 1 franc.
Un bas-relief en plâtre, 3 francs.
Figure d'un Fleuve en plâtre, étant étude, 2 francs.
Modèle, en terre non cuite, d'une soupière, ornée de quatre petites figures représentant les quatre Saisons, 6 francs.
Deux petites esquisses, en terre non cuite, et un petit lion en plâtre, 1 franc.
Trois petits socles de marbre et albâtre oriental, 2 francs.
Quatre petits blocs, blanc veiné commun, et deux bandes de marbre noir porte or (*sic*), 12 francs.
Sept moyennes selles à modeler, etc., 8 francs.

Enfin l'inventaire se termine par l'énumération des titres et papiers. Nous en tirerons quelques détails : d'abord celui de l'acquisition, faite d'un sieur Beausse, ancien cultivateur, par contrat passé chez Me Codien, notaire à Aubervilliers, le 2 mai 1793, d'un jardin contenant environ trois quartiers, situé à la Pissote de Vincennes, moyennant le prix de 3,000 francs, payables : 1,000 francs en juillet et les deux autres mille en un rente de 100 francs, — que Clodion racheta chez Me Codien le 25 floréal an III (14 mai 1795). Sur ce jardin, l'artiste avait fait construire une maison et avait augmenté la propriété d'un petit bâtiment, de deux petits terrains, droit de passage et autres dépendances, le tout situé à la Pissote de Vincennes, grande rue dudit lieu, acheté à un sieur Bardoux, marchand de farine, par contrat du 1er germinal an IX (22 mars 1801), moyennant un prix de 1,500 livres, payables par tiers, le premier à trois mois, le second à deux ans et le troisième à quatre ans; les deux derniers furent acquittés aux héritiers du vendeur le 4 germinal an XIII (25 mars 1805). On trouve dans l'inventaire les objets rapportés de cette maison de Vincennes; ils sont insignifiants.

Quelques autres papiers ont un intérêt d'art :

Une lettre, écrite le 5 juillet 1810 par M. Denon, directeur du Musée, à M. Clodion, pour le charger d'exécuter la statue du général Lacoste, destinée à prendre place sur le pont de la Concorde.

1. Figure exposée au Salon de 1810.

2. Ces bustes exécutés pour le palais du Luxembourg représentaient Tronchet et Régnier, duc de Massa, comme on l'a vu ci-dessus.

Une liasse de huit pièces, pouvant servir de renseignements sur une créance sur M. Grimod d'Orsay, et une autre liasse de quinze pièces relatives à une créance sur un sieur Maréchal, se rapportent peut-être à des commandes non encore réglées. Neuf autres pièces étaient relatives à une maison, « sise à Paris, rue de la Chaussée-d'Antin, ayant appartenu au sieur Clodion [1] ».

D'autres actes constatent qu'il servait une rente de 200 francs à une dame Roger, de Montfort-l'Amaury.

L'inventaire, clos le 17 mai 1814, se termine par la mention de quelques dépenses de la succession. Les créanciers sont : la fille Chevreau, domestique de Clodion, ayant 200 francs de gages par an. Elle reçoit en sus de ses gages, elle et sa mère, une somme de 158 francs, pour avoir veillé son maître pendant quarante-trois jours et autant de nuits; donc la dernière maladie de Clodion avait duré six semaines. Par conséquent, son testament, déposé le 13 mars et précédant de quinze jours sa mort arrivée le 28, fut fait dans le cours de sa dernière maladie. Notons encore que les frais d'inhumation s'élevèrent à 21 francs, ceux des pompes funèbres à 214 francs, et ceux du service à Saint-Étienne du Mont à 135 francs. Quant aux réclamations produites, elles sont insignifiantes, puisqu'elles sont faites seulement par Mme Roger, la titulaire de la rente viagère, par M. Bourru, médecin, pour soins et visites, et par le sieur Michely, mouleur, pour travaux. — L'inventaire est enregistré le 21 mai 1814.

D'après cet acte, l'artiste mourait dans une situation modeste, mais non précaire. Assurément, l'époque de ses grands succès était passée, et la nouvelle génération, reniant les traditions aimables du XVIIIe siècle, avait quelque peu oublié l'auteur de tant d'œuvres exquises et originales; mais les commandes officielles montrent l'estime dont Clodion ne cessa d'être entouré jusqu'à ses derniers jours. La justice de la postérité a réagi contre les caprices de la mode et a reconnu enfin les hautes qualités décoratives et l'originalité du maître sculpteur. Certes l'auteur de *Montesquieu* et de la *Sainte Cécile*, l'artiste qui a montré le concours précieux que la sculpture pourrait apporter à l'art monumental, si elle était plus souvent appelée à le seconder, le créateur de tant de compositions exquises eût occupé facilement, s'il l'eût voulu, un des premiers rangs parmi les artistes les plus renommés de son temps. Telle qu'il se l'est faite, la place qu'il occupe dans l'histoire est assez glorieuse pour qu'il n'ait rien à envier aux plus grands de ses rivaux.

JULES GUIFFREY.

1. Il semblerait résulter de cet article que Clodion fut propriétaire de la maison qu'il habita rue de la Chaussée-d'Antin à partir de 1776 environ, mais qu'il avait vendu cet immeuble avant sa mort.

CLAUDIUS POPELIN

ET LA

RENAISSANCE DES ÉMAUX PEINTS

(PREMIER ARTICLE.)



Dans ses « Causeries sur l'Art et la Curiosité », M. Edmond Bonnaffé a écrit des pages pleines d'humour et de bon sens. C'est un livre vieux de quinze ans déjà, mais qu'il est bon d'avoir sous la main : il amuse et réconforte ceux qui ont souci de continuer l'œuvre nationale de travail et de goût, en leur prouvant que la sève n'a jamais manqué au vieil arbre et qu'elle y pousse des rameaux verts.

Ce livre tend à montrer surtout que le curieux n'est pas un maniaque, encore moins un spéculateur. C'est lui qui ramasse les morceaux, quand les peuples en démence brisent leurs idoles et leurs jouets, — il les raccommode ensuite, et les leur prête quand la crise est passée; il rend à l'artiste ses pinceaux, à l'ouvrier ses outils et leur fait la leçon :

« Allez et ne cassez plus. »

Hélas! cassera-t-on toujours, ou bien n'y aura-t-il plus de révolutions et de guerres? L'ère du vandalisme est-elle close enfin? — On le pourrait espérer, car jamais on n'a été plus qu'aujourd'hui jaloux de conserver les choses du passé, plus soigneux de les mettre en ordre et d'inventorier ce qui en reste.

Chacun est collectionneur à sa façon et il semble que le conseil de Balzac ait été suivi :

« Vous tous qui ne pouvez plus boire à ce que, dans les temps, on a nommé la coupe du plaisir, prenez à tâche de collectionner quoi que

ce soit et vous retrouverez le lingot du bonheur, — en petite monnaie. »

Cette boutade, qu'on trouve aux premières pages du *Cousin Pons*, n'est pas une raillerie: ce n'est pas un maniaque que Balzac a voulu peindre; s'il prête quelques légers travers à son personnage, il en fait l'artiste clairvoyant, l'amant des chefs-d'œuvre perdus et quand, à propos d'un précieux bibelot donné par lui, Cécile dit à son père :

— On ne peut pas refuser à ce pauvre cousin de se bien connaître à ces petites bêtises-là.

— Des bêtises! s'écrie le président de Marville. Mais l'État va payer trois cent mille francs la collection de feu M. le conseiller Du Sommerard et dépenser, de moitié avec la ville de Paris, près d'un million en achetant et réparant l'hôtel de Cluny, pour loger ces petites bêtises-là.

L'auteur mêle ainsi aux personnages de son roman les hommes de son temps, il rend l'action vraisemblable et saisissante en l'enfermant dans les faits de la vie réelle, et cela évoque en nous le souvenir du temps heureux où un ministre, comme le comte Duchatel, pouvait concevoir un projet généreux et grandiose, et le mener à bien. Mais il est loin le temps où, pour un million, on achetait à Paris un palais comme Cluny, et pour trois cent mille francs, une galerie toute faite.

Cela se passait en 1843, Balzac écrivait le *Cousin Pons* en 1846 et dix ans après, Charles Sauvageot donnait au Louvre sa collection de merveilles.

Ne semble-t-il pas que ce soit là des histoires d'un autre âge?

Les objets précieux recueillis par quelques-uns, pendant les périodes de trouble et d'ignorance commençaient à reparaître, ils changeaient de maîtres. Si Debruge-Duménil et le prince Soltykoff dispersaient leurs collections, le marquis d'Hertford et le prince Demidoff augmentaient les leurs. Les artistes produisaient, sans escompter leur réputation, aucun d'eux ne se doutait d'ailleurs des prix qu'atteindraient si tôt leurs œuvres.

C'était une sorte de renaissance, un renouveau du goût en poésie, en art, en critique et en science.

Il y aurait toute une philosophie à dégager de cette évolution de la haute curiosité, mais ce n'est pas à la progression des prix dont on paie les objets d'art, qu'il faut mesurer l'influence qu'ils ont eue, sur l'esprit de notre temps, et sur l'activité de nos ateliers, c'est

au degré d'avancement des idées, au progrès réel que l'éducation a pu faire, dans une société très mobile.

Mais si cette évolution n'est qu'apparente, si le goût et l'intelligence n'appartiennent qu'à une petite élite où la mode et le bon ton prennent plus de part que la raison, si l'enseignement n'a pénétré ni l'atelier, ni l'école, et si la masse du public n'a pas encore ressenti l'émotion qu'ont eue quelques-uns, il faut étendre la leçon et faire avec patience l'éducation de l'ouvrier et de l'écolier.

C'est pour cela qu'ici même [1] nous réclamions autrefois un enseignement populaire. Nous demandions qu'on fît à l'usage de tous, des livres courts, faciles à comprendre, des « épitomés » de tous les arts, de tous les métiers, pour faire aimer ces richesses et expliquer au visiteur encore naïf, les trésors de nos musées, pour lui ouvrir les yeux et développer en lui un sentiment d'amour, une joie nouvelle de l'esprit.

La *Gazette des Beaux-Arts* engageait alors l'Union centrale des Arts décoratifs, à s'emparer de cette idée et à se faire ici l'éducatrice des foules, comme le Musée de Kensington l'avait essayé en Angleterre. Cette société n'a pas compris, ou a hésité à prendre pareille tâche, mais il s'est trouvé des éditeurs pour accueillir l'idée que nous avions émise. Hachette a, dans la Bibliothèque des Merveilles, publié plusieurs volumes sur ce programme, Quantin a immédiatement créé la Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts, puis Baillière, Colin, Delagrave ont suivi cet exemple, en sorte que depuis dix ou douze ans on a édité, sur l'histoire des arts, des livres que notre jeunesse studieuse a accueillis avec beaucoup de faveur et qui ont eu un succès inespéré.

L'un de ces livres est relatif à l'« Émaillerie » [2]. M. E. Molinier a su y résumer ce qu'il est indispensable de connaître de cet art pour apprécier ce qu'on en peut voir en nos musées d'Europe; un autre volume de même importance nous était promis, qui, sur les « Émaux peints » aurait complété ou expliqué, de manière différente, un sujet qui intéresse une élite de curieux. Claudius Popelin, l'artiste regretté, l'émailleur habile, l'auteur d'ouvrages écrits d'un style si personnel, Claudius Popelin avait promis à M. Jules Comte d'écrire sur les Émaux un traité, où il aurait parlé en praticien et en maître, de l'art

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1881, t. XXIV, p. 524 : *Les Arts du métal et les livres qu'on ne fait pas.*

2. *L'Émaillerie,* par E. Molinier, 1 vol. in-12. Paris, Hachette et Cie, 1892.

qu'il aimait et auquel il avait voué les meilleures années de sa vie. Il est mort sans avoir fini ce livre, et c'est la raison pour laquelle nous allons parler de lui et de l'émail, nous souvenant d'une promesse que nous lui avions faite et d'un engagement que nous avions pris ici, vis-à-vis des lecteurs.

Nous ne chercherons pas autre chose que de fixer le degré d'avancement où en est, à l'heure présente, la peinture sur émail, dans un pays où elle a brillé d'un si vif éclat; nous n'avons pas dessein d'en raconter l'histoire, le livre de M. Molinier suffit.

Mais nous voulons montrer comment s'est réveillée la tradition d'un art qui semblait perdu, nous voulons dire la part qu'y ont prise quelques artistes et payer à notre ami Popelin un tribut de reconnaissance et d'admiration pour la façon dont il s'était dévoué à cette renaissance de l'*Émail des Peintres*.

En effet, l'émaillerie est un art bien français, nulle part il n'a tenu une place aussi considérable, et si tous les ateliers d'orfèvres ont pratiqué l'émail avec plus ou moins de succès, il n'est pas de ville qui en ait produit autant que la ville de Limoges. C'étaient au moyen âge des œuvres qui allaient aux églises et aux abbayes du monde entier; ce furent sous la Renaissance des peintures précieuses que les rois et les princes se disputaient à l'envi.

Les Pénicaud, les Limosin, les Reymond, les Courteys, les Nouailher, les Laudin se sont succédé sans interruption depuis le xv[e] siècle. « Leur art, que des peintres seuls pouvaient porter au degré de perfection qu'il atteignit d'emblée entre leurs mains, dura peu. Une dégénérescence rapide le précipita dans un néant absolu, dont il semble vouloir sortir de nos jours. Ce serait tout un livre que la déduction des causes qui amenèrent presque simultanément cette décadence accélérée et universelle [1]. »

Les derniers descendants de ces familles d'émailleurs se sont éteints à la fin du siècle dernier, mais il y avait longtemps que les émaux limousins étaient oubliés et dédaignés, on les brisait pour en retirer le cuivre.

Dès le commencement du xvii[e] siècle, une autre façon d'émail avait supplanté les peintures de Limoges, mais c'est en France encore qu'elle avait pris naissance. Jean Toutin, orfèvre de Châteaudun, au lieu de modeler en blanc sur des plaques de cuivre émaillées d'un ton

1. Cl. Popelin, l'*Email des Peintres*. Introduction, page 10.

sombre, avait fait de véritables miniatures d'émail coloré sur des petites plaques d'or préparées en émail blanc. Il transporta son industrie à Blois et après lui son fils Henri, puis Gribelin, son élève, et d'autres orfèvres blésois, comme Morlière, Vauquer, Pierre Chartier, continuèrent à perfectionner cet art charmant, peignant des fleurs, des sujets et surtout des portraits. Dubié logeait au Louvre et la cour s'était prise de passion pour ces miniatures inaltérables dont on faisait des montres, des médaillons, des boîtes et des bijoux.

Petitot fut le plus parfait de ces artistes. Il n'était pas Français, mais il avait pris des leçons de Jacques Bordier; il alla à Londres, et y resta jusqu'à la mort de Charles Ier; il vint ensuite se fixer en France et se maria à la fille d'un orfèvre de Blois.

M. Édouard Garnier a dressé la liste de tous les miniaturistes en émail qui, après Petitot, illustrèrent cet art : son fils d'abord, puis Louis Hance et Louis du Guerrier — et Macé, et Ferrand, et les Chéron, et Boît; — il y eut encore Chatillon, Schnell et vingt autres, parmi lesquels le célèbre Hall, et Maytens, qui étaient tous deux Suédois, comme Zincke était Saxon, et quelques-uns étaient Suisses. Les Petitot, lors des persécutions contre les protestants, étaient retournés à Genève, leur ville natale, ils y portèrent avec leur art, des procédés qui ont été gardés et qu'on pratique encore. — C'est à Genève, à Dresde, à Londres et à Paris qu'on a peint les plus beaux émaux sur pâte; Muss est peut-être le dernier artiste qui ait fait avec talent des portraits sur émail, il n'a jamais quitté l'Angleterre, tandis que Philip, un excellent praticien, était venu se fixer à Paris; nous le trouverons à Sèvres, où il a rendu de réels services et où nous avons connu avant la guerre M. et Mme Dufaux, deux peintres de Genève.

Schilt et Cabau vivent encore, ils ont pris leur retraite, ils représentent en quelque sorte la fin de cet art délicat dont Toutin et Petitot avaient été les initiateurs et qui a eu ses fanatiques. Il n'a qu'une lointaine analogie, notons-le bien, avec l'art des Limousins et avec l'art des Gobert, des Popelin, des Meyer, des Serres et des Grandhomme.

Nous n'y avons insisté que pour montrer que les traditions des peintres émailleurs avaient été continuées dans un genre spécial qui confinait à la miniature, à la peinture des fleurs et à la décoration des montres. — Genève gardait une grande réputation pour l'habileté de ses ouvriers et la qualité de ses émaux : les ateliers de Paris lui empruntaient les uns et les autres.

Nous avons connu les derniers de ces émailleurs et avons travaillé avec eux.

C'est parmi eux qu'il aurait fallu chercher ceux qui ont pu aider aux premiers essais d'émaux limousins, mais comment les découvrir? — Il n'importe guère après tout, car ceux-là furent moins des artistes et des chercheurs que des aides inconscients, des ouvriers à la solde d'un maître.



LE TRIOMPHE D'AMPHITRITE, PAR J. FEUCHÈRES.

(Plaque d'émail à la façon de Limoges.)

C'est vers 1840 qu'ont dû être faits les premiers émaux qu'on puisse rattacher à la façon de Limoges, encore n'en avons-nous retrouvé aucun et nous reportons-nous aux souvenirs de vieux praticiens. C'étaient des plaques de petite dimension qu'on montait en bijoux; elles étaient peintes en camaïeu. Était-ce bien pour imiter les anciens émaux limousins qu'on les faisait ainsi ou pour donner l'illusion grossière d'un camée d'onyx à couche blanche? Ils représentaient à la façon des « Nicolo » des sujets peints en émail blanc sur une plaque d'émail noir. Rien dans la qualité des émaux, le style du dessin, ou le mode de la peinture ne méritait qu'on les gardât, et c'est pourquoi

sans doute, nous n'avons pu en découvrir aucun; mais nous verrons tout à l'heure de quelle utilité furent ces essais pour le recommencement d'un art. Wagner, un des bijoutiers-orfèvres dont le nom mérite d'être conservé, que le duc de Luynes cite avec de grands éloges et dont il décrit plusieurs ouvrages, Wagner, qui mourut jeune et à qui succéda Rudolphi, Wagner paraît être celui qui fit et monta les premiers de ces émaux. — Il eut, comme Froment-Meurice le père, et comme toute cette génération, l'amour du romantisme. Il avait pour collaborateur Jean Feuchères, le grand artiste; il employait aussi un émailleur de moindre renom, Meyer-Heine, que nous reverrons à Sèvres et dont le fils dirige actuellement une maison de joaillerie connue.

Wagner paraît donc être le premier, qui ait essayé de faire des sujets d'émail blanc sur des fonds d'émail noir ; Jean Feuchères, qui modelait pour lui, a pu voir ces émaux dans son atelier.

Or, tout récemment, nous lisions dans l'étude que Burty a consacrée à Fr.-D. Froment-Meurice, cette phrase[1] :

« En 1842, s'acheva un calice pour le pape, offert par l'abbé Combalo et payé avec le surplus d'une souscription pour une œuvre de bienfaisance. C'était une reprise de l'emploi de ces émaux limousins qui avaient donné tant de style à l'orfèvrerie sacrée. Sur le pied, entre les groupes assis de la Foi, l'Espérance et la Charité, trois émaux peints représentaient des scènes de l'Ancien Testament... Les émaux du pied, écrivait Froment-Meurice, dans une note distribuée aux membres du jury de 1844, les émaux du pied forment une double courbe; au feu, les plaques voilent et se dérangent; pour en obtenir trois, nous en avons perdu dix. Sont venues ensuite les difficultés de l'ajustage; c'est une affaire de précision dangereuse à cause de la fragilité des émaux. »

Cette note bien précise et qui sent son homme du métier, me donna la curiosité d'aller trouver le fils du célèbre orfèvre, — c'est le plus sympathique et le plus obligeant de mes confrères, — et de lui demander s'il lui restait quelques renseignements, ou mieux un dessin provenant de ce calice émaillé. — « Non, me dit-il, mais j'ai deux plaques d'émail non montées qui ont la forme de celles dont vous me parlez. — Les sujets n'en sont pas empruntés à la Bible, bien au contraire, mais ils peuvent vous intéresser et mon père y tenait fort. — C'est

1. Ph. Burty, *Fr.-D. Froment-Meurice, argentier de la Ville.* Paris, 1883, grand in-4° (page 36), chez Jouaust.

Feuchères qui en avait fait le dessin et qui en avait surveillé l'exécution. »

Et il alla me chercher ces deux plaques qui sont ovales et mesurent 0m,16 de largeur sur 0m,12 de hauteur et qui, par conséquent, sont beaucoup plus grandes que les plaques qui devaient orner le pied du calice.

Elles sont très embouties et représentent : l'une, un Triomphe



NYMPHES SE BAIGNANT, PAR J. FEUCHÈRES.

(Plaque d'émail à la façon de Limoges.)

d'Amphitrite, l'autre, des Nymphes se baignant. Ces plaques étaient probablement destinées à une fontaine ou à quelque vasque d'orfèvrerie.

Nous en donnons la reproduction. On verra que le peintre émailleur a pu trahir, en quelques parties, le dessin du maitre, mais on appréciera la grâce de la composition et la hardiesse du décor.

Ces deux émaux sont le plus curieux document que j'aie pu retrouver des essais d'émail limousin. — Ils ont le mérite de me venir directement de bonne source et d'être l'œuvre d'un maître. — Sans

doute, on n'y trouve pas l'adresse et la sûreté de procédé, la qualité des émaux et la transparence des blancs que nous admirons dans les dernières œuvres de nos artistes, mais c'est la première tentative faite avec les matériaux ordinaires du commerce, et encore trouverait-on, surtout dans la plaque aux pêcheurs et aux baigneuses, une ressemblance plus directe, une analogie plus grande avec de vieux émaux du Louvre, que n'en ont la plupart des essais faits depuis. — Les blancs et les noirs sont un peu heurtés, mais quelques détails y sont enlevés avec un grand bonheur et les ors posés avec discrétion produisent un bon effet.

C'est encore à Froment-Meurice que nous emprunterons le document qui suit. On sait qu'en 1845, à l'occasion du mariage de Louise-Marie-Thérèse, fille du duc de Berry, avec Ferdinand Charles III de Bourbon, duc de Parme, les dames de France voulurent offrir à la duchesse une toilette d'argent ciselé, rappelant les présents qu'il était d'usage de faire au XVIIIe siècle.

L'orfèvre parisien en eut la commande et s'adjoignit pour l'exécution de ces pièces importantes J. Feuchères, Geoffroy-Dechaume et Liénard. La toilette a été souvent décrite; il en existe une eau-forte gravée à Parme en 1853 par A. Rosseno; nous n'y reviendrons pas. Mais nous signalerons les deux coffrets dont Burty a donné un bois dans son livre sur Froment-Meurice. Ces coffres étaient ornés de vingt plaques d'émail « dans le style des émaux de Limoges blanc gris et bleu foncé. Ces vingt émaux, hauts de 12 centimètres, sur 6 de large, représentent les femmes les plus célèbres de la monarchie française depuis sainte Clotilde jusqu'à Anne d'Autriche ».

La photographie que nous a montrée M. Froment-Meurice contient la reproduction de trois de ces plaques : Anne de Beaujeu, Anne de Bretagne et Jeanne d'Albret; mais, où Ph. Burty s'est trompé, c'est lorsqu'il a attribué l'exécution de ces émaux à Sollier et à Meyer. Il confond Meyer (Alfred) et Meyer-Heine, que nous avons nommé plus haut, et il oublie de citer Grisée, lequel eut à ces émaux une part d'exécution beaucoup plus considérable que les deux autres. Nous tenons ce détail de Grisée lui-même; il nous a conté maintes fois les difficultés qu'il avait eues pour mener à bien ce travail fait en collaboration. Grisée affectionnait beaucoup l'emploi des blancs modelés sur fond bleu de roi et nous avons connu de lui une plaque exécutée dans le même goût; il fit par la suite, des émaux à la façon de Limoges qui sont d'un caractère très supérieur. Nous donnons au

commencement de cet article la reproduction d'un petit émail qu'il avait copié, d'après le Rosso.

Voici donc trois noms nouveaux à inscrire parmi ceux de nos peintres émailleurs : Meyer-Heine, Sollier, Grisée. Du premier nous reparlerons bientôt. Les Sollier étaient deux frères qui, pendant trente ans, n'ont pas cessé de travailler pour les orfèvres de Paris. Leurs plus remarquables ouvrages ont été faits en collaboration avec Duron; ils ont émaillé les vases commandés par le baron Seillière et toutes les pièces qu'on a vues exposées par Duron en 1867. C'étaient des émailleurs d'une adresse consommée; on ne saurait les comparer, pour leur entente du métier, qu'au père Fournier, l'émailleur de Morel, celui-là qui a travaillé à la coupe de M. Hope.

Grisée habitait à Vincennes. C'était un homme très grand, très doux et très modeste, qui fit quelques portraits d'émail et exposa plusieurs fois au Salon. Il finit par se mettre à la solde d'un marchand de Londres, qui lui donnait à copier des Petitot. Grisée réussissait si merveilleusement ces copies que presque toutes ont dû passer pour authentiques. Elles ne lui étaient certes pas demandées pour une autre fin; on les lui payait 500 francs chacune. C'était un prix fait.

La toilette de la duchesse de Parme ne fut livrée qu'en 1851. Elle avait exigé six années d'un travail assidu.

Dans cet intervalle, des essais nouveaux avaient été faits en émail. La manufacture royale de Sèvres s'était vue contrainte, après l'exposition de 1844, de recourir à l'industrie privée pour l'exécution de certains émaux sur cuivre. C'est pourquoi, par arrêté du roi Louis-Philippe, un atelier d'émail sur métaux fut créé à Sèvres à la date du 31 octobre 1845, avec Meyer-Heine comme chef.

Comme conséquence de cette mesure, on chargea le chimiste de la manufacture, L. A. Salvétat, d'étudier la composition des émaux à employer. On trouvera à cet égard dans le *Dictionnaire des Arts et Manufactures* de Ch. Laboulaye un très long et très curieux rapport sur ces émaux, sur leurs formules et leur mode d'emploi [1].

De ces formules, nous ne retenons qu'une indication précieuse, c'est que, pour modeler en épaisseur et sur fond d'émail noir, on employait le « Blanc Gineston », du nom du fabricant. M. Gineston fut pendant longtemps aide de travail à Sèvres chez M. Lambert, à

1. *Dictionnaire des Arts et Manufactures*, tome IV (Complément), à l'article *Émaillage*.

qui il succéda ensuite : il a acquis dans l'industrie une fortune considérable. Le blanc Lambert et le blanc Gineston, qui ne font qu'un, sont en réalité la matière indispensable à l'émailleur limousin. Quelques-uns tirent leur émail blanc de Venise; nous donnerons, au cours de cette étude, la formule d'un blanc que nous croyons préférable à ceux-là.

Ebelmen était entré à la manufacture de Sèvres en cette même année 1845; il ne tarda pas à se servir de l'atelier d'émail pour chercher l'exécution d'un projet qu'il avait conçu. Salvétat en parle dans son rapport et la chose nous a été rapportée par tous ceux qui, à Sèvres, ont gardé le souvenir des recherches entreprises en ce temps-là.

A la précédente exposition de l'industrie, Ebelmen avait été intéressé par les produits de tôle émaillée que présentait l'usine des frères Jacquemin, de Morez (Jura). Cela lui avait donné l'idée de faire des plaques émaillées de grande dimension pour la décoration extérieure des édifices. Ce problème, que la maison Pâris, de Saint-Denis, a poursuivi pour des objets d'usage courant, la manufacture de Sèvres le chercha à grands frais pour des sujets de décoration artistique.

Ebelmen ne cessa jamais d'y songer. — On construisit des fours de grande dimension, avec un système de chemin de fer pour y introduire les lourdes plaques de tôle chargées d'émail. — Une tête de Cérès ayant été réussie, on fit une plaque de 40 centimètres de haut sur 32 de large sur laquelle fut peinte une figure empruntée à Raphaël ; c'est ensuite qu'on demanda à Jalabert de composer les cartons des Apôtres. Plusieurs des essais d'émail faits d'après ces cartons sont encore dans les couloirs de la manufacture et s'effritent peu à peu. L'émail n'adhère pas à la tôle.

Nous notons ce travail d'un genre tout spécial pour n'avoir plus à y revenir. — Il marque une préoccupation intéressante qui était de trouver un émail sur métal capable de résister aux variations de température de notre pays. — C'était revenir aux conditions exigées par le roi François Ier, quand, en 1559, il fit faire par Pierre Courteys les émaux qui décoraient extérieurement les murs du château de Madrid, au bois de Boulogne. Ces plaques qu'on conserve au Musée de Cluny ont $1^{m},65$ de haut sur 1 mètre de large, mais elles sont de cuivre, comme tous les émaux limousins, et non pas de fer.

L'atelier d'émail fonctionna donc à Sèvres dès la fin de 1845, sous la direction de Meyer-Heine; celui-ci n'avait cependant aucune

des aptitudes requises pour l'exécution de ces grandes plaques, et ce fut Apoil qui se consacra à ces essais difficiles. Pendant ce temps, Meyer-Heine, qui faisait des travaux de décor à la manufacture, continuait au dehors son commerce de petits émaux. Il y a de lui des plaques nombreuses qui ont servi à tromper des amateurs trop naïfs. Elles sont cependant reconnaissables : il suffit d'aller voir à la manufacture ce qui reste encore des décors peints par cet artiste, pour se mettre en garde contre les tentatives des marchands, qui ont encore ces objets-là.

J'ignore à quelle date précise fut instituée la commission de perfectionnement qui avait charge d'introduire à Sèvres des idées artistiques nouvelles. M. Gobert m'a raconté, et M. Doat a écrit, ce qui en advint. Toujours est-il que c'est le gouvernement de 1848 qui nomma cette commission. Elle était composée de Ingres, Horace Vernet, Ary Scheffer et Paul Delaroche. — Les deux premiers ne vinrent jamais, Ary Scheffer rarement; Paul Delaroche prit seul son rôle au sérieux et vint à différentes reprises visiter l'établissement national.

A l'une de ces visites il s'arrêta devant les travaux de Meyer-Heine, qui en profita pour sortir timidement du tiroir de sa table quelques broches qu'il exécutait pour l'industrie parisienne. Paul Delaroche prit intérêt à ces bibelots, disserta avec la chaleur communicative qu'il mettait dans ses apologies artistiques, sur cet *art charmant et admirable, une des gloires françaises les moins contestées et qui était entièrement perdu*. Il émit l'idée qu'on pourrait à Sèvres tenter de le faire revivre et M. Ebelmen promit de faire des essais : « Mais je n'ai pas d'artistes à consacrer à ces travaux, dit-il. — Qu'à cela ne tienne, repartit Delaroche, je vous enverrai deux de mes élèves [1]. »

Il désigna Picou et Hamon. — Picou ne vint pas. — Hamon ne resta pas longtemps et ne fit que quelques plaquettes d'essai [2].

Le succès que peu de temps après Hamon remportait au Salon, avec son tableau *Ma sœur n'y est pas*, le détermina à quitter la manufacture où on ne lui attribuait à titre d'indemnité qu'une maigre prime de 500 francs. C'est alors que Paul Delaroche choisit parmi ses élèves M. Gobert, et que cet excellent artiste fit son entrée à la

1. Taxile Doat, Causerie d'un émailleur (*Revue des Arts décoratifs*, 1891).

2. Elles ont été montées en coffret et données par l'Empereur à Lepage-Moustier, l'arquebusier, qui les a léguées à sa nièce, M[me] M.....

manufacture de Sèvres. Certes, ce fut un choix excellent et nous insistons sur la date de 1850, où il fit ses premiers essais d'émail. Nous insistons également sur le rôle que jouait dans la commission Ary Scheffer, rôle moins militant que celui de son collègue ; il venait quelquefois à la manufacture cependant, et il s'intéressa de façon particulière aux essais d'émaux limousins, dont son ami avait eu l'initiative; c'est ce qui explique comment s'y est adonné un de ses élèves préférés. Le même courant a déterminé la vocation de deux artistes : Gobert et Cl. Popelin.

Dans l'entre-temps, Ebelmen avait engagé Philip, que nous avons nommé déjà; — il l'avait emprunté à l'industrie, car cet émailleur, d'une adresse remarquable, travaillait avant cela chez M. Charlot. — Il y a au Musée de Sèvres une buire et une coupe qu'il a faites et qui témoignent sinon d'un goût et d'un dessin parfaits, du moins de beaucoup de pratique. C'est lui qui désormais va diriger la partie technique. — Il aura pour aide le sieur Robillard, le cuiseur et le préparateur des matières premières.

Cependant si, dans le même atelier, Apoil continuait ses difficiles tentatives d'émail sur tôle, il se livrait chez lui à des travaux moins ingrats et moins grands : il faisait avec sa femme, Mme Apoil, de véritables émaux limousins pour le commerce de la bijouterie et surtout pour la curiosité, — Mme Apoil y réussissait à ce point qu'on les lui achetait avec mystère. Un nommé Pierrat, antiquaire, les écoulait comme objets anciens, non sans les avoir au préalable rayés, dépolis, salis et mutilés avec adresse.

On peut affirmer ce fait sans crainte, car ce Pierrat a subi une condamnation pour avoir trompé M. de Montville avec des émaux que celui-ci avait achetés pour vieux et authentiques et qui ont eu leur place dans une grande collection.

La période de travail qui correspond aux années 1850 à 1860 marque dans l'art de l'émail une préparation lente mais profitable. Si l'artiste s'exerce et retrouve peu à peu les procédés perdus, les tours de mains, les hasards du feu, le chimiste continue à enrichir sa palette. Nous avons cherché au Musée de Sèvres à distinguer les pièces d'émail produites en ce temps-là de celles qui furent faites ensuite; nous croyons superflu de donner ici le résultat d'une comparaison qu'on peut aller faire sur place, mais nous avons à signaler surtout les travaux de M. Gobert. Encore faut-il noter que les meilleures pièces sont parties, elles ont été offertes en présents, et, pour juger de l'œuvre du peintre, il faudrait pouvoir retrouver

ces émaux épars en Europe et y ajouter ceux qu'il fit à temps perdu pour l'industrie. M. Doat, dans son article sur l'émail, a reproduit le dessin de deux des pièces qui sont encore au musée, une coupe et une buire. Nous aurions voulu pouvoir photographier



DÉCOR POUR UN FOND COUPE EN ÉMAIL LIMOUSIN.

(Croquis de M. Gobert.)

l'admirable bassin d'émail, dont les figures sont prises aux dessins de Raphaël ; elles s'enlèvent en camaïeu bleuté sur un fond sombre, des ors estompent les demi-tons. C'est une œuvre de haute valeur.

Le talent de M. Gobert est d'une grande souplesse, il se plie souvent à des compositions de moins grand style, mais toujours il a des

grâces qui rappellent la manière de son ami Hamon et de M. Froment. Voici la reproduction d'une pochade faite à l'encre et au pinceau. C'est un motif de décor pour un fond de coupe. M. Gobert garde chez lui un gracieux émail d'une tonalité très douce avec des modelés fins. L'esquisse que nous publions n'en peut donner qu'une idée très imparfaite.

On m'a signalé comme faite en ce temps-là, à la manufacture, une coupe en émail de Limoges qu'avait signée Laemlin; je n'ai pas pu savoir si cette pièce avait été seulement dessinée par cet artiste ou s'il l'avait peinte et émaillée lui-même; j'en doute, quoiqu'on me l'ait affirmé, mais j'ai su qu'elle avait été longtemps conservée à Sèvres.

Un des élèves de Laemlin qui était intimement lié avec la famille Apoil et qui avait aussi travaillé dans l'atelier de Picot, Alfred Meyer, fut admis à la manufacture de Sèvres en 1859, sur la recommandation de M. Picot et de M. Lefuel. Il entra dans le service de M. Nicole, alors chef des travaux d'art.

Meyer avait fait un peu de tout, il était rompu aux nécessités du travail, il connaissait, sinon l'émail, du moins la peinture sur porcelaine. C'est lui qui peignait ces scènes de chevalerie faites pour le commerce du bronze, qu'on a vues longtemps au Palais-Royal chez Leroy et qui sont restées comme des types démodés; il avait aussi fait chez Gillet et Brianchon des peintures sur lave émaillée pour Frascati. Enfin, dans divers ateliers, il avait collaboré à des peintures décoratives. C'était le fils d'un dessinateur pour étoffes, et, détail assez curieux, c'est à M. Guichard, le fondateur de l'Union centrale et son premier président, que le père d'Alfred Meyer avait cédé son fonds et sa clientèle quand, en 1835, il partit pour Mulhouse, où l'appelait M. Kœchlin.

Alfred Meyer fut donc engagé à Sèvres, mais il n'y fit guère que des travaux de décoration sur porcelaine. M. Regnault était au courant des essais d'émail sur cuivre que Meyer avait tentés chez ses amis M. et Mme Apoil. Ces essais consistaient dans l'emploi de paillons et d'émaux translucides, mais cela ne convint pas à la direction et les applications qu'on avait projeté de faire à l'atelier furent différées. Meyer ne put donc continuer ses travaux qu'en dehors de la manufacture, mais M. Riocreux l'encouragea. Salvétat lui fournit la série complète des émaux qu'il avait trouvés et lui communiqua ses formules. Il se procura chez Nocus les émaux qu'employaient les émailleurs du commerce et, en les mélangeant, composa des tons nouveaux.

Ainsi donc, pendant qu'à la manufacture on s'acharnait à ne vouloir faire que de grands émaux décoratifs sur tôle, Mme Apoil et Alfred Meyer continuaient à exécuter, non pas seulement pour Pierrat l'antiquaire, mais pour Gueyton, pour Dotin l'émailleur, pour les bijoutiers et même pour un orfèvre de Londres, des émaux dont peu à peu la qualité devenait meilleure. Cela provenait de ce que, pour satisfaire aux exigences des truqueurs, on étudiait attentivement la façon des émaux anciens. C'est ainsi que Meyer acquit une certaine habileté et qu'obligé de satisfaire à tous les besoins du métier il apprit à préparer lui-même ses plaques, à composer ses émaux, à conduire son feu, à se passer de tout concours étranger; ce fut à cela surtout et à quelques raisons accessoires qu'il dut d'être choisi, quand on vint demander à Sèvres un artiste capable d'enseigner à peindre sur émail.



GALATHÉE.

(Projet pour un émail peint. — Composition de M. Gobert.)

Celui qui cherchait n'était pas un débutant, mais un peintre exercé : c'était Popelin ; il était élève de Picot et d'Ary Scheffer. Ce dernier avait été pour lui plus et mieux qu'un maître, il avait été

l'ami, le conseil, et l'avait gardé jusqu'à la fin dans son intimité la plus étroite.

Il n'est pas douteux que c'est de leurs causeries que naquit leur curiosité pour ces émaux. Ils avaient été à Sèvres voir ensemble les essais d'émaux à la façon limousine et ils en comparaient les résultats aux vieux modèles du Louvre et de Cluny. Ne pouvait-on pas faire mieux? Il serait intéressant d'essayer soi-même, encore fallait-il savoir broyer les émaux, les poser, les cuire....

C'est en 1862 que Claudius Popelin s'en fut trouver Regnault, qui était alors directeur de la manufacture. Regnault l'adressa à Riocreux, l'éminent conservateur des collections céramiques, et à Robert, le chef de l'atelier des peintres, qui tombèrent d'accord pour désigner Alfred Meyer comme le plus à même de remplir les conditions stipulées par Popelin.

Un congé régulier fut donné au peintre décorateur pour motiver son absence. Cl. Popelin se substitua provisoirement à l'administration en convenant du prix dont il paierait les leçons de Meyer.

Ce fut un traité en bonne forme par lequel Alfred Meyer s'engageait à apprendre à Popelin les procédés d'émaillerie à la façon de Limoges et à lui donner tout son concours dans les travaux qu'il allait entreprendre.

Et, dès l'été de 1863, un four d'émailleur est installé à Yerres, près de Villeneuve-Saint-Georges, dans l'habitation de M. Anquetil, le beau-père de Popelin. On est bien près de Paris, mais on n'y songe guère; la passion de l'émail possède l'artiste, il compose ses dessins, il broie ses couleurs, il charge ses plaques lui-même, les porte au feu; il ne se rebute à aucun des travaux d'atelier, il apprend à planer son cuivre aussi bien qu'à limer et à dresser l'émail, et en même temps il cherche, il compile de vieux ouvrages, il s'éprend de cet art nouveau au point d'en rechercher l'histoire; rien ne l'enchante plus que de sortir de la moufle une plaque où les rouges ont des tons de rubis et les verts des douceurs d'émeraude qui s'allient aux blancheurs modelées des chairs.

C'est ici qu'il faut expliquer comment et pourquoi Claudius Popelin était mieux préparé qu'aucun autre pour rendre à cet art du feu le style perdu, comment il était doué, quelle éducation il avait reçu, où il avait puisé la science qui manquait à ses émules.

Popelin apporte une doctrine nouvelle et, dernier venu dans un art si absolu et si précis, il y détermine une évolution complète, il imprime sa personnalité à tout ce qu'il essaie et se fait, sinon le réno-

vateur de l'émail, du moins son historien, son ouvrier, son peintre.

On peut lui préférer un autre artiste, mais personne ne contestera qu'il a jeté sur l'émaillerie un grand lustre, qu'il l'a fait aimer et qu'à ceux qui l'ont continuée après lui, il a rendu plus aimable et plus facile la pratique d'un art longtemps méconnu.

Généreux et bon, il a libéralement appris à tous les secrets du métier, à mesure qu'il les découvrait. Les leçons qu'il avait reçues, il les donnait publiquement. — Il ne se contentait pas d'écrire, il fit une conférence qui eut un succès éclatant et dans laquelle avec une grande sûreté de main il dessina et exécuta un émail devant ses auditeurs.

S'il ne fut pas à proprement parler l'inventeur ou le rénovateur de l'émail, il en fut le vulgarisateur ardent, convaincu, et nul n'a fait, dans les arts, dans les lettres et même auprès des gens du monde, une propagande plus utile. — Si chaque atelier trouvait pour le servir un Claudius Popelin, les progrès du goût seraient prompts et nos arts en bénéficieraient. A ce titre il convient d'étudier l'homme et son œuvre.

L. FALIZE.

La fin prochainement.)



REYNOLDS EN ITALIE

(PREMIER ARTICLE.)



Les personnes qui ont pratiqué les écrits du célèbre Reynolds, savent avec quelle précision, au cours de son voyage dans les Flandres, il a examiné et jugé les tableaux qui font la gloire de ce pays. Plus d'un, à la lecture de ces réflexions aussi lumineuses que solides, a pu regretter que l'on n'eût, de sa main, rien de pareil sur l'Italie.

C'est en Italie que Reynolds fit véritablement son éducation. Les jugements qu'il a semés dans ses fameux *Discours*, touchant les grands peintres et les principales écoles qui y ont fleuri tour à tour, font assez connaître qu'il avait soigneusement observé et bien compris leurs ouvrages. C'est plus qu'il n'en faut pour rendre précieuses des notes qu'il aurait prises dans la vivacité de l'impression présente, aux lieux mêmes où ces ouvrages sont conservés.

On ignore généralement qu'il existe des pièces de ce genre, et il pourra paraître étonnant d'apprendre qu'un carnet de Reynolds rempli de notes sur Venise a été en effet publié en 1859 [1]. Il s'en est fait peu de mention par le monde, et personne encore ne l'a traduit en français. C'est cette traduction que je donne au public avec celle d'un autre morceau du même genre. J'ai trouvé dans un carnet de croquis conservé au Musée Soane, dans Lincoln's Inn's Fields à Londres, d'assez nombreuses réflexions de la main de Reynolds sur les peintures de la ville de Bologne. Les croquis où ces notes s'entremêlent sont de fort médiocres ouvrages et peu dignes de ce que, dans la suite, on vit sortir du même crayon. Un autre carnet, que l'on garde auprès du premier, contient de beaux dessins, mais point de notes.

Le manuscrit, dont le Voyage à Bologne est tiré au jour ici pour la première fois, contient en outre quelques indications sur les Galeries de Florence et la Tribune, sur Rome et sur quelques stations intermédiaires entre cette dernière ville et Naples, tous fragments qui ne prendront leur complet intérêt que si quelqu'un les réunit à d'autres.

Venise et Bologne ne sont pas les seules villes dont Reynolds ait tiré, pour lui et pour les jeunes élèves de l'Académie, des enseignements et des conseils. Raphaël et Michel-Ange, à Rome, avaient si bien conquis son admiration qu'il ne souffrit jamais de leur voir préférer personne. Il est vrai pourtant de dire que ces maîtres ont eu sur son talent infiniment moins d'influence que les coloristes de Venise et qu'à nul parmi les peintres il n'a prodigué les éloges plus qu'à certains de l'école de Bologne.

On s'étonne aujourd'hui du renom ou pour mieux dire du prestige dont les ouvrages de ces derniers ont joui jusqu'à ce siècle. Il est bien vrai que des défauts d'importance, qui si longtemps passèrent inaperçus, se font remarquer dans presque toutes leurs œuvres, que leurs ombres sont noires et opaques, leur coloris terne et sauvage, que leur dessin n'est pas toujours bien beau ni leurs expressions très naturelles, que leur touche est souvent sans esprit et leur composition sans recherche. Il est vrai que tant de fades productions dont leur

1. *Sir Joshua Reynolds, Notes and observations on pictures, chiefly of the Venetian school, edited by W. Cotton, John Russel Smith, London.* Ce livre est devenu presque introuvable. La traduction qui suit n'y apporte d'autres changements que la correction de quelques fautes évidentes, et la mise en ordre de plusieurs notes qui se rapportent aux mêmes œuvres, et que l'éditeur anglais y a laissées éparses.

pinceau trop abondant a comme inondé l'Europe soutiennent mal la gloire de cette école. Mais il serait injuste, même aujourd'hui, de croire que c'est là tout ce qui s'en peut dire.

Des morceaux de grand prix que l'on rencontre non pas seulement en Italie, mais çà et là dans plus d'un musée d'Europe, relèvent singulièrement, aux yeux d'un juge impartial, le mérite parfois trop rabaissé des principaux maîtres de Bologne.

Sans aller plus loin que le Louvre, où nombre de tableaux à la douzaine les représentent assez fâcheusement, on ne peut méconnaître la beauté réelle d'une *Déjanire* du Guide, d'une *Résurrection de Lazare* du Guerchin, d'une *Vierge avec saint Luc et sainte Catherine* d'Annibal Carrache, d'une *Vision de saint Hyacinthe* de Louis Carrache.

Ce dernier tableau justement était à Bologne il y a un siècle, et Reynolds l'y a vu. Il a toujours fait de son auteur, qui fut après Calvaert et Tibaldi le maître de l'école, un cas particulier.

« Dans la partie du style, disait-il à l'Académie, Louis Carrache me semble approcher le plus près de la perfection. Dans ses meilleurs ouvrages, ses lumières et ses ombres larges, sans affectation, la simplicité de son coloris qui, étant ménagé comme il convient, ne distrait en aucune manière l'œil du sujet, et l'effet imposant qui résulte de ce demi-jour qui semble répandu sur toutes ses productions, conviennent mieux, selon moi, aux sujets graves et majestueux, que ce brillant plus factice de la lumière du soleil dont le Titien a éclairé ses ouvrages. Mais il est malheureux que les œuvres de Louis Carrache, dont je crois l'étude si utile pour les élèves, ne se trouvent pas, pour ainsi dire, hors de Bologne. *Saint François au milieu de ses moines*, la *Transfiguration*, la *Naissance de saint Jean-Baptiste*, la *Vocation de saint Mathieu*, le *Saint Jérôme*, les fresques du palais Sampieri, sont tous des ouvrages dignes de fixer l'attention des jeunes artistes, et je pense que ceux qui voyagent ne peuvent mieux faire que d'employer *plus de temps dans cette ville qu'on n'a eu jusqu'à présent coutume de faire*[1]. »

En rabattant ce qu'on voudra de cet éloge, on ne laissera pas d'y reconnaître la sûreté d'un critique très au fait des choses dont il parle, et la précision d'un juge qui les a mûrement examinées.

Il serait trop long de produire ici tout ce que Reynolds, chemin faisant et pour donner du corps aux principes qu'il exposait, a dit des

1. Deuxième discours. *Litterary Works of Reynolds;* London, Bell, 1886, vol. 1, p. 323.

peintres de Bologne. Annibal, le Guide, le Dominiquin et d'autres reviennent plus d'une fois dans ses ouvrages, tantôt pour matière de louange, tantôt de reproches. Mais, entre les divers caractères qu'il a relevés dans cette école, il faut en signaler un dont tout le monde tombera d'accord : l'art des expressions dramatiques et nobles. C'est un mérite que l'on oublie trop souvent quand on parle des Bolonais, d'avoir, sur ce point, fait plus qu'aucun de leurs prédécesseurs.

Raphaël a donné à ses visages de femme une certaine grâce imposante, Michel-Ange à ses vieillards une majesté fière que nul autre n'a pu atteindre; mais les Bolonais ont, pour ainsi dire, poussé plus loin l'analyse du visage humain et recherché, dans les traits ingrats de la douleur et de la décrépitude, de nouvelles sources d'expression.

Le *Saint Jérôme* du Dominiquin, dans le célèbre tableau du Vatican, est un exemple frappant de ces beautés propres à l'école. Ces inventions depuis sont devenues communes, d'autres les employèrent mieux peut-être, sans toutefois en effacer la gloire.

M. Marcel Reymond, dans l'*Archivio storico dell'Arte*[1], a fait très justement remarquer que ces mêmes types de vieillards et de femmes affligées, recueillis par le pinceau de Rubens, font dans les œuvres du grand coloriste l'admiration universelle et sont une partie du grand style qui chez lui surnage dans la fougue extrême du pinceau et dans le tapage de la couleur.

« Les vierges de Rubens qui pleurent au pied de la croix, sont sœurs, dit-il, des vierges du Guide et des Carraches. Rubens est le vrai résultat des recherches de l'école italienne du XVIe siècle, il est le véritable chef de l'école de Bologne. »

Cette conclusion est aussi vraie que neuve. Tout le passage fait voir la même intelligence et la même exactitude critiques, et trouve ici naturellement sa place.

« Les Bolonais, de toutes les qualités qu'ils ont ardemment recherchées chez leurs maîtres, n'en ont pu atteindre aucune, mais il est une qualité nouvelle qui fit l'originalité de leur genre : pour la première fois ils ont été par excellence les maîtres de l'expression, Non qu'avant eux il n'y ait eu des artistes que cette recherche a passionnés, mais ce qu'il y a ici de particulier est qu'à Bologne, pour la première fois, la violence dramatique et la passion devient la recherche dominante à laquelle tout se subordonne. C'est de cette idée nouvelle conçue par les Bolonais, mais dont l'exécution fut

1. Mai-juin 1891.

compromise par leur fâcheuse éducation, que plusieurs étrangers se sont servis en lui donnant une forme parfaite. Le génie flamand eut cette gloire. Les Bolonais ont mal fait ce qu'ils avaient conçu, mais ce qu'ils avaient conçu était une grande forme de l'art. Ils pensèrent que l'homme n'est pas seulement un faisceau de muscles, mais qu'il possède en outre une âme, et c'est là le secret véritable de l'influence que cette école a si longtemps exercée, et qui lui vaut encore aujourd'hui de si nombreux partisans. »

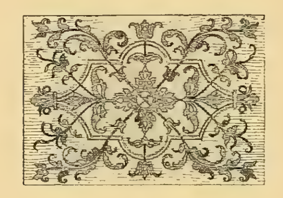
On ne saurait mieux dire, et l'on verra que les réflexions du maître anglais s'accordent en grande partie avec ces paroles.

Une certaine sévérité dans la grandeur qui demeure dans les visages et les attitudes chères aux peintres de l'âge précédent, fait place chez les Bolonais à plus de souplesse et d'abandon. Les productions du Guide et de ses condisciples, qui commençaient d'éclore comme Rubens passait les monts, ont inspiré à celui-ci ces traits aimables et riants qu'il affecta pour ses figures de femmes et auxquels son clair pinceau donna la fraîcheur et l'éclat. Des visages comme celui de la *Déjanire*, au Louvre, et de la *Renommée* que le Guerchin peignit plus tard au Casino Ludovisi, témoignent d'une recherche que l'on n'avait point connue encore, d'un goût nouveau de variété et d'agrément.

Rubens n'en profita pas seul : Van Dyck y a trouvé l'idée de plus d'une expression gracieuse et charmante. Reynolds y eut moins de bonheur.

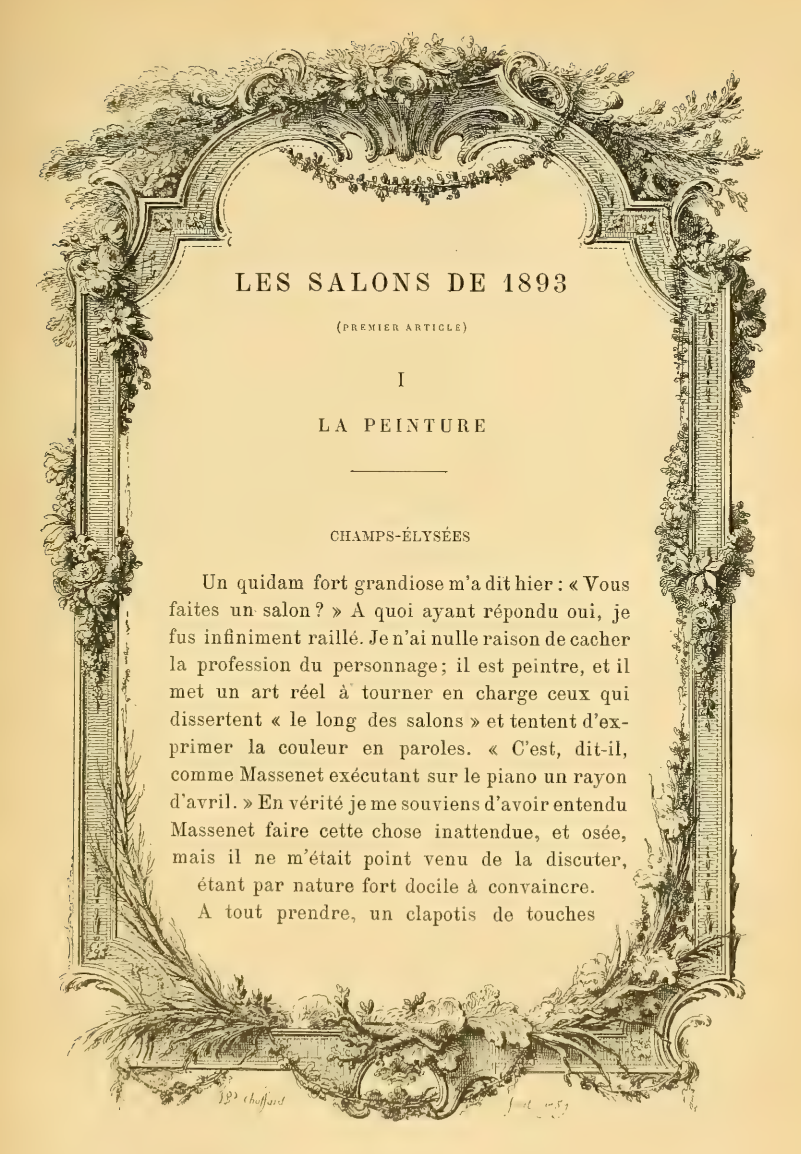
LOUIS DIMIER.

(*La suite prochainement.*)



Le Rédacteur en chef gérant : LOUIS GONSE.

Sceaux. — Imp. Charaire et Cie.



LES SALONS DE 1893

(PREMIER ARTICLE)

I

LA PEINTURE

CHAMPS-ÉLYSÉES

Un quidam fort grandiose m'a dit hier : « Vous faites un salon ? » A quoi ayant répondu oui, je fus infiniment raillé. Je n'ai nulle raison de cacher la profession du personnage ; il est peintre, et il met un art réel à tourner en charge ceux qui dissertent « le long des salons » et tentent d'exprimer la couleur en paroles. « C'est, dit-il, comme Massenet exécutant sur le piano un rayon d'avril. » En vérité je me souviens d'avoir entendu Massenet faire cette chose inattendue, et osée, mais il ne m'était point venu de la discuter, étant par nature fort docile à convaincre.

A tout prendre, un clapotis de touches

d'ivoire décrit aussi justement un rayon d'avril, que la couche d'huile grasse étendue sur un morceau de toile et montrant une femme nue. C'est aujourd'hui par la femme nue que les peintres écrivent le mot printemps, libre aux musiciens de le traduire en leur langage. D'ailleurs nous n'eûmes pas plus de mots, mon peintre et moi ; il me parla, je crois bien de David — est-ce bien de David au fait ? — critiqué par Diderot et qui ne s'en porte point plus mal. Sous le discours je sentais que lui n'était pas si loin de se comparer à David, mais que moi il ne me comparait pas à Diderot. Je ne lui en veux de rien ; il fait de superbes toiles, il est dignitaire dans un ordre chevaleresque ; je fais de la pauvre écriture, nos hiérarchies sont donc sauves.

Toutefois il me reste de l'entretien une modestie dont tout au plus j'ose sortir, et cependant il faut — pour mon pain, mettez — que je dresse quelques phrases. Avant que d'avoir tantôt causé, j'étais muni, je savais des écoles, je possédais des groupements, et suivant l'ancien jeu, j'entrevoyais peut-être des curiosités à dire. Depuis mon affaire je demeure bouleversé. En entrant dans ces salles très arrangées et fort seyantes où rayonnent les chefs-d'œuvre, je me vois très petit. Je sens que, même fussé-je Diderot, les chefs-d'œuvre resteront chefs-d'œuvre, et si j'en crois les voix intéressées, ils sont plus nombreux que jamais cette année. Des lettres me sont parvenues qui appellent mon attention; on me soupçonne peu doué et on m'aide. M'en voici aux remerciements à rendre. Même, mon grand personnage m'a bienveillamment tendu la perche et désigné au moins trois « sincérités de premier ordre » parmi lesquelles une sienne. Entendez qu'il veut m'éviter d'écrire une sottise comme ce pauvre X***. J'ai eu la curiosité de recourir à ce pauvre X, et j'en reste conterné, X disait du bien, tant de bien que je n'eusse su jamais faire. Seulement le maître espérait une meilleure façon. Nous ne savons guère deviner, nous, les moyens esprits, ce que les grands pensent d'eux-mêmes; en général ils sont plutôt pour le bien extrême.

D'autres ennuis viennent assaillir ce salonnier, c'est la diversité d'aperçus émis sur une même chose par les compétences supérieures. D'où l'on pourrait juger que l'esthétique n'est point en soi une matière très absolue ni sûre. Suivant que vous écoutez les uns ou les autres, il est extraordinaire combien la vision se déplace et oscille. L'avantage du modeste écrivain, même s'il est daltoniste et voit en vert les œillets rouges, c'est de ne pouvoir entraîner autrui dans son erreur. Qu'un illustre au contraire se devine affligé de cette

infirmité, il tentera de l'imposer aux autres. Il s'ensuit qu'outre tant de manières d'entendre la nature et la créature, peu d'artistes tiennent pour la même. Peut-être vous êtes-vous demandé pourquoi deux salons? Étonnez-vous plutôt de n'en avoir que deux. En outre donnez-vous garde de ceci, c'est que telle opinion que vous en puissiez fournir, elle déplaira sûrement, vous n'êtes même assuré que de cela.

On pénètre au salon ensuite de plusieurs confidences, de certains secrets violés, et l'on se voit tout à coup revenu à la fable de l'aigle et du hibou. Voilà d'étranges souleurs ! Je me damne, dites-vous, si ce sont bien là les merveilles dont m'ont parlé ces hommes raffinés et délicats de tout à l'heure. Le nom que je vois inscrit au bas est d'un homonyme, je veux croire? Point! Ce sont bien les œuvres dont on vous a décrit par avance les surprenantes intentions. Si l'écrivain ne saisit pas, c'est qu'il est de moindre intelligence ; on n'en doutait guère avant, maintenant on tient sa certitude.

Est-il sincère, demandez-vous humblement, est-il sincère, maître, que vous ayiez compris Vercingétorix avec cette barbe bleue? Il paraît que la question est idiote, car la barbe n'est bleue que par raison de l'ombre. Vous vous faites dire des cruautés. On devrait savoir que Vercingétorix ne compte pas dans l'espèce, il sert de prétexte à une symphonie à la Schaunard. L'histoire vraie ne s'écrit pas d'archéologie, mais de bons sens ; au soleil de jadis, Vercingétorix, homme comme nous autres, produisait une ombre; eût-il été cocher de fiacre, son ombre n'eût pas été plus glorieuse.

J'accorde. Seulement pourquoi le peintre historien ne s'en est-il pas tenu au simple cocher de fiacre à l'exemple de M. Marec? Notre érudition évite les sévérités et pour plusieurs causes ; elle a sujet d'être timide et pourtant elle se devine souvent moquée. Il y a sur le grand escalier une énorme page d'histoire de M. Roybet, où sous couleur de montrer Charles le Téméraire à Nesles, nous nous heurtons à des Guisards de la Ligue entrés à cheval dans Notre-Dame de Paris, et massacrant des femmes romantiques empruntées à Eugène Devéria. Histoire cela ou genre? si histoire, nous voilà trompés ; si genre, la mesure est extraordinaire et peu habituelle. Ne me taxez pas de Zoïle. Tout ce que je dis et ce qu'en eût pu écrire Diderot, s'il n'était mort, n'empêchera point l'artiste d'avoir sa récompense ; c'est même pourquoi je l'ose dire. Seulement, en bonne conscience, on ne s'y reconnaît plus. Vous admirez ceci sans réserve, et vous ririez de Paul Delaroche. Diable!

On objecte les difficultés vaincues ; tout le monde n'a ni le tempé-

rament ni les échelles nécessaires à semblable besogne. Je le crois bien. Tout compte fait, la palme métrique serait dans l'occurrence pour l'*Arpad* de Munckaczy. Ce que celui-ci perd en hauteur, il le rattrape en large. Je réponds comme je puis à des arguments sérieux, sans rien présumer de mon bon droit. Bien plus, il y aurait M. Schommer à mettre en ligne de compte. Lui a les barbes bleues, les cochers de fiacre ; il a — sauf respect dû à l'État — mis beaucoup de gens dans un assez bel aunage de toile, et des bateaux, et un paysage ni bien ni mal, disent les rivaux (M. Schommer pense probablement autre chose, et il n'a point tort). En tout cas, histoire pour histoire, nous irions, nous les simples, de préférence à ce président Carnot au moins ressemblant, tandis que le Téméraire de Nesles, ou l'Arpad !...

Sérieusement compte-t-on pour beaucoup les tentatives énormes ? Serait-ce donc que sans la Dispute du Saint-Sacrement, le dieu Raphaël n'aurait aucune réputation de ses Trois Grâces ? S'il en était ainsi, Meissonier ferait bien un peu mentir les enthousiastes. J'ai ouï dire à certains, — et lui n'y contredisait nullement, — qu'il fut un des premiers, un des plus grands. On lui avait fait dans les ordres militaires un grade de chef d'armée. Pourtant on sait peu de choses venues de son pinceau qui dépassent le mètre carré, dans leur plus grande étendue. Les jaloux ont dit : Miniaturiste! En vérité, pourquoi non? Pourquoi un miniaturiste de génie ne serait-il point égal au confrère peignant à l'aide d'échafaudages?

Un jeune homme sort proprement de l'école, il va à Rome, il étudie les maîtres, il apprend d'eux certains secrets et les rend tels quels dans un travail soigné et naïf, le voilà en bonne passe d'avenir, J'entends aux yeux de certaines personnes. Ce sera, si l'on veut, MM. Axilette ou Danger. Les mêmes personnes tiendront M. Baschet, M. Doucet ou M. Fournier pour des âmes en perdition, à cause de l'apparent mépris qu'ils font des traditions classiques ; en revanche, plusieurs les approuveront. J'en déduis une fois de plus que la loi ou la formule générale d'art se dégage malaisement de tant d'opinions opposées et contradictoires.

Un peintre — ce n'est pas Ingres — a écrit cette phrase troublante : L'art est l'éducation de l'œil ou de l'oreille. Ce que les éduqués nomment l'art n'est donc point une vérité fondamentale, un deux et deux font quatre tout niais? Qui a raison, ou de M. Bouguereau passionnant les foules populaires, ou de M. Besnard seulement compris d'une élite (c'est l'expression fournie par l'élite elle-même)? On remarque ceci, lorsqu'on a de la sincérité, c'est que les succès

vrais sont rarement ceux que l'élite désigne et chauffe. Prenons un exemple aux Champs-Élysées. M. Buland, un fort aimable chroniqueur de scènes modestes, a peint des ouvriers souscrivant à un emprunt. Ce n'est en réalité ni plus relevé, ni plus sot que Van Ostade montrant des ivrognes, ou Gérard Dow idéalisant une hydropique. En outre l'œuvre est de facture congruante et d'un bel esprit d'observation. Or les moins éduqués courent à ce sujet et laissent la nymphe d'Henner dormir son sommeil. Qui est dans le vrai, ou de celui qui va d'instinct, ou de ceux qui ayant appris une leçon la viennent réciter en manifestant une extase ?

Voilà deux publics au moins, comme il y a deux salons. Encore ne fais-je point état des Alcestes qui, tout instruits qu'ils soient, préfèrent par contradiction les « si Paris m'avait donné ! » à l'Or du Rhin de Wagner. Ces gens chagrins choisiront toujours une toile de Jules Breton, un paysage de Zuber de préférence aux supérieures théocraties de Fantin-Latour. Il se faut donc résoudre à écrire pour les uns et pour les autres, non pour les peintres assurément, sans froissement, dans le calme, ce qui n'est point si aisé, quand on ne comprend guère.

L'Histoire. — On aime encore l'Histoire aux Champs-Élysées, on y revient volontiers; l'usage s'en garde pour des raisons d'État. Entendez que l'État a le plus facile débit de ces résurrections, surtout lorqsu'on les sait tailler à ses goûts; d'où quelque phlétore de patriotismes vibrants. Destinées par avance aux musées de province, ces œuvres ont loisir de s'étendre en large; elles sont pour l'instant orientées de préférence dans le sens des droits de l'homme et du citoyen. Elles plaisent au simple monde par une convention d'idées comparable à celle du théâtre. Les gens de distinction et de délicatesse n'y trouvent leur compte que si l'auteur y jette une archéologie sérieuse ou de fort modernes écritures. Mais l'auteur fait assez rarement l'une et l'autre de ces choses; d'abord parce qu'on ne lui en sait aucun gré, ensuite parce que lui-même peut bien ne pas savoir tout. M. J.-P. Laurens, qui est un des premiers, ne connaissait pas Saint Jean Chrysostôme. Ni vous ni moi ne lui en voudrons, mais comme il a évité aussi « l'écriture artiste » on lui reproche son Jean Bouche-d'Or. Il paraît que le fameux homéliste s'aperçoit dans les manuscrits grecs, barbu et plutôt jeune, au lieu que celui de M. Laurens est pelé comme une rave. S'il n'y avait que des simples, l'aventure passerait toute seule, mais il y a l'élite, et l'élite trouve à gloser. Il était même à prévoir qu'elle gloserait.

*
* *

Sur le fait de peinture historique, on remarque une chose, c'est combien l'intérêt se détache des idées graves et des solennités. L'histoire prudente d'il y a cinquante ans est bien près d'avoir fourni sa course. Nous voici plus volontiers au genre historique. On saupoudre une action de quelque érudition et de probabilités physiques amalgamées. On agit à la façon de M. Rochegrosse, qui sous intention de montrer des Huns pillant une villa gallo-romaine, a par artifice, copié les Khirgisses du Russe Vereschaguine. On excusera en disant : ces peuples n'ont point dû varier beaucoup depuis une douzaine de siècles; les Huns venus d'Asie avaient probablement ces nez plats de Chinois et ces fourrures d'Asiatiques. Moi, je n'en ai aucune idée. Je trouverais seulement, en toute révérence, que les mêmes Huns ont bien changé quand nous les revoyons dans l'*Arpad* de M. Munckaczy. Car, il n'y a pas à dire, ceux-ci sont des Huns aussi, à en croire un certain Fischer, professeur dans les universités russes. Les peintres diront que tout cela importe peu si le tableau est excellent; c'est le cas.

Il y a M. Lessi, dont le *Milton chez Galilée* vaut un Meissonier du bon temps, et qui y a mis juste ce qu'il faut d'histoire; délicat tableau de chevalet à placer avant beaucoup de médiocrités majestueuses, sauf que le côté miniature n'en soit dédaigné et n'éloigne Minos, Eaque et Radamante.

Un Américain, M. Dumond, a souci de représenter Christophe Colomb. L'intention est filiale, la peinture suffisante, consentent les rivaux; j'ajouterai que rien n'en choque à première vue. Au détail, voilà que nous y surprenons des phrases très singulières. Un moine y fait un geste de gamin, chose peu acceptable. Je pense bien que les moines de Salamanque n'étaient point pour Colomb dans l'affaire, mais de là à se conduire en écoliers polissons, l'écart se mesure. On assurera que je tiens pour les moines. Je ne tiens pas pour les moines, je crois seulement leur opposition plus sérieuse que d'une nique ou d'un pied de nez.

De Rome, par les sentiers buissonniers, une œuvre nous arrive qui est de M. Lematte. M. Lematte n'est point de ceux dont l'école pleure les égarements, il est resté fidèle à ses études; même il fait preuve dans sa *Fondation de l'Université de Montpellier*, d'une belle dose de philosophie. Imaginez qu'il eût traité le sujet à la façon de Puvis

ou de Besnard : Montpellier s'en fût soulevé. Aussi s'est-il tenu fort loin du nouveau jeu, et si les raffinés trouvent à marivauder, c'est qu'ils déplacent le point de vue, et sont peu au courant des esthétiques provinciales.

On regarde beaucoup la *Pluie de roses* de M. Alma-Tadéma ; même on en divulgue le prix marchand, ce qui suggestionne et émoustille nos snobismes. (J'entremêle les genres d'histoire entre eux pour ne point fatiguer). Ici la raideur historique se corrige fort adroitement par des élégances très subtiles et insidieuses. L'un et l'autre des deux publics se vient prendre à l'hameçon ; celui-là pour l'amusement de roses écrasant beaucoup de jolies personnes ; celui-ci à cause d'un ragoût voluptueux dont les vrais peintres d'histoire se désintéressent souvent de trop. Les Anglais, pour qui travaille M. Alma-Taméda, se périront d'aise; sous ces intentions, ils retrouvent toute vivante la théorie des chairs roses et des cheveux bien peignés dont ils goûtent infiniment la sucrerie. Au demeurant, je m'amuse de la façon dont le peintre comprend aujourd'hui les Romains; sa mode est aussi éloignée de celle de David que nos robes de 1893 le sont de celles de la Révolution française. En cent ans, nous avons eu tant de manières d'exprimer l'antiquité, sans parler de celle de M. Ingres ! Reste à décider qui de David, d'Ingres ou d'Alma-Tadéma dit la vérité : ce qui est certain, c'est qu'ils ne disent point la même chose...

M. Récipon, un jeune évident, donne dans la partie révolutionnaire; il en faut louer son civisme. Sous le bénéfice d'une épisode fort quelconque, la poursuite de Louis XVI par Drouet et Guillaume, sur la route de Varennes, le peintre a mis sur une toile immense des chevaux grandeur nature et un paysage non sans valeur. Néanmoins et en dépit du reste, on sent les chevaux la partie principale ; ceux-ci ont dans la composition l'intérêt capital des héros. Ils sont d'une nouvelle et récente façon de comprendre le galop furieux ; car, même pour cette chose très ordinaire qu'est le galop d'un cheval, nos théories ont varié. Nous ne voyons plus comme Carle Vernet ni comme Géricault, c'est dire que probablement les bêtes ont changé leur allure, ou que ces maîtres se sont un peu trompés. Or, à en croire M. Muybridge, un photographe américain, ce serait plutôt cette dernière proposition la vraie. Seulement M. Muybridge ne démontre point ces vérités pour le seul plaisir, il vend ses instantanés, et ces folies capricantes, cabriolantes, ont hanté bien des cervelles. Donc, les chevaux de M. Récipon foulent la terre d'une furie vraie, sans doute, mais presque invraisemblable; il va nous falloir quelques

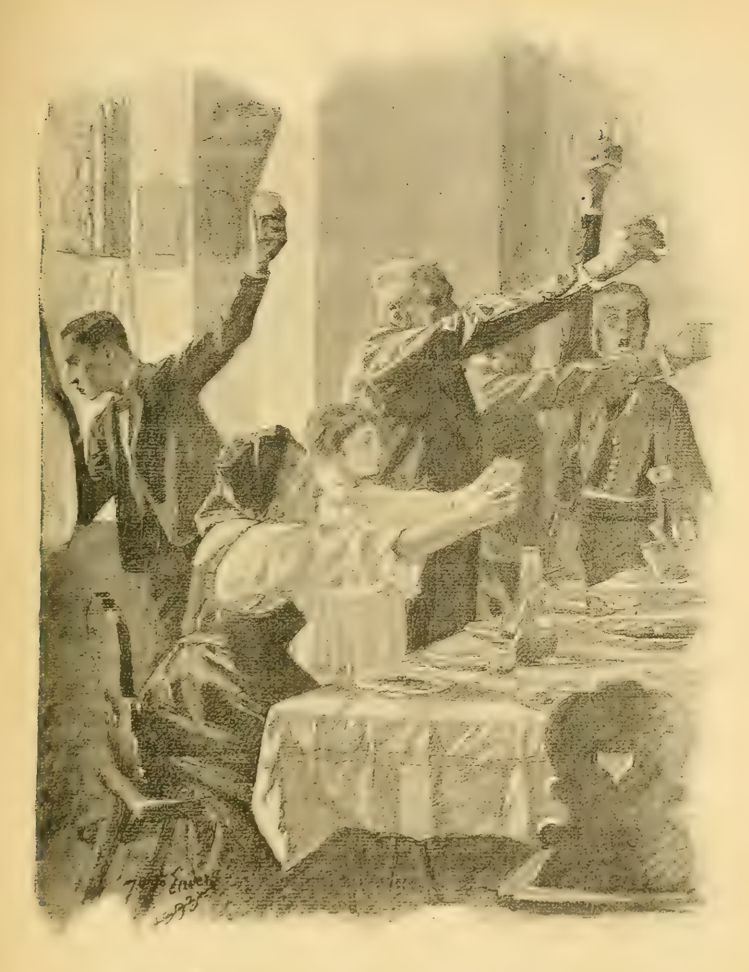
salons encore pour nous habituer. On avait, l'an dernier, reproché à Detaille une charge de hussards, parce que la période est d'incubation encore. Peu à peu on s'y fait (on s'était bien fait aux chevaux de Vernet), n'importe, on y a peine. L'art est-il en vérité de traduire brutalement la nature ou de l'arranger? Autre question, pour laquelle vous n'auriez pas deux réponses congruentes, au cas que vous les sollicitiez.

*
* *

Napoléon, naguère oublié, reproscrit, on croyait définitivement enterré, est en bonne voie de se rétablir un cycle; le dernier cycle date à présent de 50 ans, lorsque Louis-Philippe avait ramené les cendres. Les gens à information précise attribuent la présente résurrection aux *Mémoires* de Marbot, aux livres récents, « à quelque chose dans l'air », on ne sait qu'est-ce, mais on le dit par genre. Strictement, Meissonier avait déjà interrompu les prescriptions; il tenait de Raffet et de Charlet la religion spéciale, et la légende du Petit chapeau lui doit bien quelques interpolations. Pour le moment les Napoléonides ont ajouté à ces formules des supercheries de métier; si on ne donne pas la barbe bleue au héros, c'est bien tout juste. Il est en plein soleil ou dans la nuit, dans la nuit le plus souvent, pour la note tragique.

Au soleil, c'est plus volontiers Bonaparte encore, le général républicain: le voici au siège de Saint-Jean-d'Acre, assis sur un morceau de rocher et regardant faire Kléber : œuvre de M. Sergent. Ou bien il lève le siège de Saint-Jean-d'Acre et traverse le désert, mettant une ombre violette sur le sable jaune : œuvre de M. Morot. Suivant les goûts, ces besognes sont ou ne sont pas supérieures; elles ont d'ailleurs le tort de rappeler d'autres peintures qu'on n'a pas eu le temps d'oublier complètement.

Lorsqu'on le met dans la nuit, Napoléon est au couvent de Möhl, à Craonne, ou assis à une table de paysans. A Möhl, il est devant un bureau et la bougie le coupe en deux parties égales; d'un côté, il est tout noir, de l'autre, tout clair. M. Bois-le-Comte a plus cherché cet effet qu'il n'a tenté une scène d'histoire. De même, pour le matin de Craonne de M. Roussel; la lutte est entre la lumière et le jour levant. Napoléon n'y a point le premier rôle, mais l'épisode est d'un saisissement étrange. Il a fallu, pour obtenir les oppositions de coloris, que le général présent mît en abat-jour sa main sur la chandelle



« A LA FRANCE! » EN ALSACE, FRAGMENT DU TABLEAU DE M. ENDERS.

(D'après un dessin de l'artiste.)

fumeuse, et il l'y met un peu sans raison. Par ce moyen, on obtient trois figures éclairées, quand l'Empereur reste dans l'ombre. Pour M. Flameng, lequel illustre divinement bien la *Grand'mère* de Béranger, ce qu'il a décrit est un petit chef-d'œuvre. Tout le monde dit : c'est un petit chef-d'œuvre! L'unanimité veut qu'on le répète. Ici se démêlerait peut-être et se pourrait trancher la question du grand art. M. Flameng a très récemment brossé des toiles gigantesques, et suspendu aux murs de la Sorbonne de fort belles histoires; or, ces œuvres étaient-elles du plus grand art que le délicieux tableautin?

La chanson de geste inspirée par l'Empereur premier suit la loi commune aux épopées; la vérité y disparaît sous la légende. Au sens d'une chronique documentaire, la plupart des toiles d'aujourd'hui n'apprendront rien à nos successeurs. Mieux vaut sur ces matières le moindre croquis contemporain de Kobell ou de l'Allemand Klein. Peut-être pourrait-on excepter de la défaveur pressentie M. Flameng, et Meissonier en de certains cas, mais pas toujours. Ils sont, en dépit de leur talent et de leur habileté à reconstruire, les témoins traditionnels que nos philosophies placent loin après les témoins oculaires, même à mérite inégal. Au milieu de ces incertitudes, la photographie nous apparaît comme la merveille incomparable dans sa brutalité; la moindre instantanée prise le matin d'Austerlitz nous eût autrement renseignés que tous les plus beaux chefs-d'œuvre bâtis après coup, de bric et de broc, en aboutant des morceaux de bottes à des lambeaux d'étoffes, très scientifiquement et cependant au hasard.

Dans le nombre des trouvères attachés au romancero napoléonien, il y a M. Orange. M. Orange est un très jeune homme, car, ainsi qu'en 1814, ce sont maintenant les recrues qui donnent; les maréchaux sont morts ou se reposent. En regardant le *Barbanègre* de Detaille, M. Orange a senti l'impulsion lui venir, et il a mis son histoire à Saragosse. Tout compte fait, la France, représentée là-bas par une ligne de fantassins bien tenus, n'a pas le beau rôle; elle l'avait avec Barbanègre. Mais ce sont là des nuances dont un jeune se peut distraire, d'autant qu'ayant à employer une bourse de voyage, M. Orange a cru mieux faire d'aller à Saragosse qu'à Florence. Il y a moins de 30 ans, on eût su mauvais gré au peintre de son choix; dans le moment, Saragosse, ou Florence, ou Rome importent peu, on s'en fie à l'effort et au résultat; dans le cas présent, on est pour la louange.

Avec la rentrée de Napoléon coïncide un désintéressement certain des épisodes franco-allemands de 1870. Le patriotisme paraît lassé de tueries; seuls des retardataires s'y consacrent encore. Peut-être cette abstention a-t-elle plus de dignité, et note-t-elle la force revenue? Hélas! le temps a couru, et la nouvelle génération n'a point connu la terrible année; si elle en cause, c'est par ouï-dire, avec autant de difficultés que pour de très lointaines histoires. Encore le patriotisme affecte-t-il la forme littéraire, comme celui de M. Boutigny inspiré d'une nouvelle de Maizeroy, celui de M. Decaen venu de Zola. Sur ces matières, l'art cède de trop la place à l'idée, le fait-divers prime. Exceptons bien juste M. Grolleron, dont les *Frères d'armes* témoignent d'une volonté sérieuse de peintre.

Et comme il manquait la note alsacienne, la voici tout à point rencontrée dans l'œuvre d'un jeune artiste dont les derniers envois ont laissé une bonne impression d'originalité et de science solide. M. Enders a tenté un rajeunissement du sujet; il souhaite montrer autre chose que la belle fille à ruban noir levant les yeux au ciel et tenant un bouquet bleu, blanc, rouge. C'est dans une petite chambre baignée d'une lumière bleue, tendue de drapeaux tricolores, une dizaine de braves gens fêtant à Strasbourg notre 14 Juillet. Tous, hommes, femmes et enfants, lèvent leur verre et portent un toast à la France, assez fort, trop fort même, puisqu'un garçon prudent juge sage d'entr'ouvrir les rideaux et de regarder dans la rue si les gendarmes ne passent point. Voilà qui en vérité ne manque ni de foi ni de bonhomie, et à quoi le Parisien devenu sceptique n'eût pas songé. Au demeurant, une des bonnes toiles du Salon, d'enthousiasme sûr, de touche vigoureuse, plutôt un peu rude, convainquant les concurrents mêmes, ce qu'on devine une médaille certaine, sans compter que l'action n'est point si blâmable en nos heures de veulerie.

Religion, Mysticisme, Mythologie et Décoration. — Durant les trois quarts de siècle qu'elles furent de débit, les peintures religieuses eurent au Salon le premier rang; il y avait alors Flandrin, lequel par hasard tenait réunies ces deux qualités, la foi et l'art. Pour l'instant, à prendre les on-dit au pied de la lettre, la foi et l'art ont ensemble quelque désaccord; toujours au détriment de l'une, l'autre a le pas. Je veux dire, par exemple, que, si M. Doucet expose un Christ mort, la foi n'y est pour rien. Et ferait-on beaucoup de peine à M. Leroy de lui imputer une pareille discordance? Une sainte Marie de lui est assise à Nazareth, le soir, sur le mur de

sa maison; elle rêve. Mais elle ne serait pas la Vierge, et tout simplement une femme lassée de son travail journalier, que l'artiste ne l'eût point imaginée différente. La peinture domine et s'impose, partout caressée de préférence et laissant au hiératisme infiniment peu, sauf peut-être le nimbe qu'on s'attend mal à rencontrer là. Bien plutôt M. Albert Laurens accuserait-il une vision poétique et religieuse des saintes femmes, si tout à coup la très amusante intention d'un paysage d'Asie, fuyant au loin, taché de lourd soleil par endroit ne ravalait les personnages principaux au rang de prétexte. Voyez qu'il n'y a guère de foi, mais beaucoup d'art jeune, inventif, attachant, tout l'opposé de ce que les dogmatistes nomment la peinture sacrée.

L'esthétique pieuse a souffert d'une rude atteinte ces temps d'hier, par l'intrusion d'un romantisme particulier, d'une autre religion, presque d'un schisme autoritaire, et de ce mysticisme botticellien, cimabuisant, giottesque, dont nos misères inventives font état aujourd'hui comme d'une idée splendide en sa nouveauté. En face de cette réaction doucement candide, les opinions se font extrêmes. Ceux-ci louent à outrance, proclament des infaillibilités insolentes; ceux-là décrient follement et sourient comme Voltaire. Certains, moins excessifs, estiment le mysticisme une importation anglaise, succédanée du préraphaélisme, sottise d'essence pareille à la Renaissance, au classique de David ou au romantisme fougueux d'Eugène Delacroix. Voilà, je l'atteste, beaucoup de mots rares et peu faciles à traduire en langage clair, mais les faits déroutent plus que les mots encore. Les novateurs vont par nature à l'exagération; ils estiment formule définitive et obligée la bonne volonté qu'ils ont de rajeunir de vieilles phrases. De ce qu'ils parlent autrement que leurs prédécesseurs, ils se jugent prophètes, et leur conviction bien affirmée n'admet plus rien qui ne soit de leur idiôme. Ce sont des Australiens, un peu, lesquels se disent supérieurs au reste des hommes, pour l'anneau qu'ils se suspendent au nez et le tatouage « vivré » de leur peau noire.

Depuis l'ouverture d'une concurrence au Champ-de-Mars les mystiques sont allés s'y chercher une église; de rares fidèles ont tenu pour la vieille maison. L'intention de ceux-ci n'est point si naïve, ils espèrent un contraste dans les ambiances de l'ancien jeu. Sans doute il ne nous vient point à l'esprit de classer parmi eux M. Henri Martin, dont la personnalité vigoureuse n'a souci de ces habiletés, mais on le sent davantage intéressé par les littératures fêtées là-

bas. Aux Champs-Élysées, sa diction volontairement empêchée, retournant aux simplistes d'autrefois, aux naïvetés primitives surprend et déroute; à peine ses *Troubadours* sont-ils regardés qui seraient ailleurs dans leur atmosphère utile. Cette remarque se peut tout aussi bien appliquer à M. Fantin-Latour, dont le *Parsifal*, traité à la façon d'un ouvrage en cheveux, jette parmi les bariolages d'alentour une note déconcertante. Peut-être la vision du public ordinaire s'habituera-t-elle à ces discrétions, à l'heure présente elle clignote devant, et l'on passe sans avoir compris. Verlaine dit pareillement en vers de superbes choses dont le bourgeois rira longtemps parce qu'il tient aux spectacles et aux lectures de son habitude journalière.

Voilà M. Jef Leempoels, un Belge qui a dans l'esprit une singularité, et dans l'expression écrite un genre à soi; sa peinture, qui n'est pas accoutumée, force l'attention. On le regarde, mais on raille à cause de l'aspect bizarre et tricentenaire de son coloris et de sa composition. Par-dessus trois siècles pleins, il tient à ses compatriotes Jérôme Bosch et le vieux Breughel. L'idée de mêler à la vie contemporaine l'allégorie légendaire, c'est tout juste ce que faisaient autrefois les quattrocentistes flamands et nommément Jean Van Eyck et le maître Memling. Or, la naïveté nous en est passée et, lorsqu'elle réapparaît, elle procède d'un calcul bien peu candide. Pourtant le pastiche de M. Leempoels a son originalité troublante. Cela se détermine assez mal quant au but poursuivi, mais on découvre sous les visages modernes du dyptique une satire puissante, et comme une tradition reprise de l'ancienne et malicieuse danse des morts. D'ailleurs, un dessin très sûr, intentionnellement gothique, une couleur brutale et lourde, tout ce que faisaient les vieux maîtres faute de pouvoir autre chose, eux.

Au contraire, M. Lynch se tient à égal chemin des préraphaélistes et du vieux jeu, et s'y donne un rang. Il a, vous pourriez voir dans *Floréal* et dans la *Madeleine*, cette pointe à peine de mysticisme qui sied, et quelque tendresse fort engageante dans la manière de rendre une idée et une poésie. Peut-être floréal le joyeux a-t-il de la mélancolie, mais l'esprit fin de siècle se porte vers cet état et s'y parait complaire. Strictement, et M. Lynch, et M. Martin, et M. Fantin, même aussi M. Sinibaldi, sont gens du Champ-de-Mars, je le répète; le Champ-de-Mars en renferme bien d'autres qui seraient plutôt des Champs-Élysées. Le fossé se creuse entre les deux factions, et leurs tendances s'accusent plus fortement de saison

en saison. Je disais M. Sinibaldi. Son *Aurore* se comprend mal sous ce titre, mais l'écriture en est d'une ravissante jeunesse et d'une fraîcheur splendide. On va jusqu'à proclamer fort inattendu et raffiné l'habillement en papier d'abat-jour plissé dont il a vêtu ses petites personnes délicates et mutines. On n'imagine pas ce que ce papier plissé marque de gentillesse, parmi les fleurs du printemps et les brumes roses. Pourquoi le régiment de dragons au fond? C'est là le mystère que le titre ne perce point. Seulement nous voici par grand hasard préservés des sempiternelles femmes nues, le plaisir n'est pas mince.

On va me reprocher, moi pauvre, d'oublier M. Bouguereau et de paraître dédaigner les hiérarchies. Je n'ai, hélas ! cause de dédaigner, je n'ose seulement. Depuis trente ans que le Sacrifice à l'Amour, l'Amour vainqueur, Cupidon triomphant, nous sont montrés chaque printemps, tous les dithyrambes ont été donnés et les phrases dites à sa louange. Cela fut si excellent et si parfait du premier coup, que le créateur étonné s'en est tenu à sa première et définitive pensée, et cette pensée est devenue toute une carrière, féconde, honorée, jalousée. A force, cela devient touchant et doux comme une cinquantaine, et vous tire les larmes des yeux.

Quelques voix s'élèvent : il est douloureux de voir la mythologie, cette admirable source d'art, à peu près oubliée. Ce qu'on nous en jette d'instant à autre ne vaut pas qu'on s'y arrête! Entendez que ceux-là qui geignent trouvent leur antiquité à la David ou à la façon d'Ingres, du tout changée et bousculée. Certes, le dieu de l'Olympe n'a plus faveur, on en voit errer beaucoup de laissés pour compte. Les intransigeants parmi la jeunesse fougueuse s'en amusent fort, et les tenants du vieux système ont quelque honte. Que de hasard un prix de Rome se risque à dévêtir une déesse dans un bois sacré, c'est vous devinez de suite une façon comme une autre de montrer une marquise d'allures un peu libres ; telle l'*Artémis* de M. Wencker, personne de distinction et de pudeur moyennes. Mais ce n'est plus la vraie mythologie, les Jupiter caressés, les Nymphes, les Vénus de la période classique; c'est tout bonnement du Boucher, de la décoration, du genre; et il faut voir le pli méprisant des lèvres chez les sérieux lorsqu'ils parlent de décoration !

Au fond on ne distingue point nettement ce qui mettrait la décoration à un rang inférieur, sauf qu'elle trahisse une sottise ou de la faiblesse. En divers lieux du Salon des motifs s'en découvrent réservés à des mairies, à des théâtres, à des maisons par-



A. Gilbert sc

M. FR. SARCEY CHEZ SA FILLE

(Salon des Champs-Elysées 1893)

Gazette des Beaux-Arts

Imp. A. Clement Paris

ticulières. Dans le genre clair et joyeux, M. Escalier; dans le distingué, Raphaël Collin; dans le théâtral, M. Franc Lamy; dans le sérieux, M. G. Girardot; voilà quelques notes, des intentions et à tout le moins une sincérité grande, chez M. Girardot surtout.

Portrait. — Un monsieur coudoie un personnage, et lui demande : Avez-vous vu Sarcey? L'autre, pensant que Sarcey vient de passer, et qu'il ne l'a point reconnu, répond que non. Tout à coup, il l'aperçoit au-dessus de sa tête dans un cadre, et devant l'extraordinaire esprit de cette ressemblance ne se tient pas de manifester très haut. Le personnage n'est point le premier venu, et son opinion vaut un bon prix; le courant s'établit de proche en proche. Le portrait de Sarcey est la meilleure pièce du Salon!... Tout à l'heure on affirmait la même chose en faveur des *Propos galants* de M. Roybet. La comparaison se peut faire, car le Trompette lutinant une commère, que le maître Roybet a joliment brossé, dissimule l'Alphand ingénieux et fleuri de nos expositions de peinture. Mais en bonne justice et sans nul parti pris, le Sarcey de M. Baschet est d'une qualité différente; j'y trouve la distance d'entre une fine nouvelle de Daudet et les Trois mousquetaires. Beaucoup seraient pour Daudet contre Dumas; aux Champs-Élysées, le nombre des amoureux de Dumas prime; cela se compte à la foule qu'on voit arrêtée devant le Roybet.

La faction jeune tient pour Baschet, parce que M. Baschet est de Rome et qu'il n'en afflige point ses contemporains. Resté obstinément classique, M. Baschet n'eût sans doute pas choisi M. Sarcey dont le profil n'est ni romain ni surtout grec; seulement lorsqu'on s'émancipe on cherche un extrême pour mieux prouver. D'ailleurs, le peintre malin s'est bien gardé du Sarcey tout simple; il a mis subrepticement auprès une jeune femme très rieuse et un bébé gentil. Le portrait banal s'est changé en une scène de genre, laquelle intéressera longtemps après que les moyen-âge concurrents auront rejoint les vieilles lunes dépolies.

Aux Champs-Élysées le portrait ne connaît pas la note moyenne. On le voit excellent ou exécrable tour à tour, sans terme de milieu. Il y a presque au premier rang le portrait de Mme Raspail par M. Lefebvre, et tout près de la banalité celui du général Brugère par le même. Devant Mme Raspail on pense : cette dame est sûrement telle! Le tout n'est pas que cette dame soit telle, mais qu'elle ait été rendue avec une pareille maîtrise. Il a fallu beaucoup d'art pour de ce costume noir, de cette pose tout ordinaire, de si peu, construire

l'effigie très noble et tranquille que voici. A part le stupéfiant et merveilleux portrait de Mme Bonnat mère, par son fils, le Salon des Champs-Élysées n'a que peu d'œuvres à opposer à M. Lefebvre ; je n'en excepterai ni M. Baschet ni M. Roybet même, — opinion risquée, — ni peut-être M. Cormon.

Tout près de ces maîtres, et assez près pour qu'on le puisse confondre, on ose asseoir M. Pochwalski. Ce n'est pas cependant que le conseiller intime Vladimir Dzieduzychi caresse nos yeux de quelque beauté chamarrée et rare. Certes pas ! Un homme grave, grognon plutôt, d'âge moyen, affaissé, botté comme un reître, emblousé comme un moujick, tel est le modèle. De cela, d'une impression triste et rude, M. Pochwalski a pour bien peu tiré la perfection ; il lui a suffi d'éviter les excentricités. Voyez, en face de ce conseiller intime, je ne sais quel prélat de Mme Parlaghi, d'ailleurs intéressant, mais grotesquement affublé, mal planté, laid à voir, et vous aurez cause d'admirer M. Pochwalski.

M. Benjamin Constant, récemment immortalisé, a, d'une belle dame anglaise, lady H. Vincent, plutôt destinée à quelque pinceau mystique et décadent, composé une image byzantine d'un jour particulier. Imaginez le snobisme. Lady Vincent a été juchée sur un trône à fond de marbre, et costumée en Théodora moderne. Puis elle se tient assise, toute raide, toute plantée, dans une robe infiniment caressante de ton, peu détaillée dans ses plis, et dont la raison seule est d'être d'une nuance capable d'animer les chairs. Oh ! le jeu n'est pas simple, nul n'en peut disconvenir ; M. Benjamin Constant voit en oriental, et son atelier naguère révélé au monde par le bric-à-brac du bagage mobilier, explique le ton un peu maniéré de sa littérature artistique. Le tort de cette savoureuse peinture — si tort il y a — est de nécessiter un préalable entraînement ; les bonnes gens en manifestent de la surprise et n'admirent que si on les y convie.

Le *Père Didon*, par M. Cormon, grandit de ces recherches extravagantes ; le contraste ne lui est point mauvais. Par d'autres moyens, sous un coloris différent, mais d'un calme pareil, nous revenons au célèbre portrait de religieuse, naguère exposé par Cabanel. Même entre Cormon et Lefebvre, cette année, on aurait peine à décerner la palme ; l'un et l'autre ont obtenu l'effet supérieur en affectant de n'en chercher pas. Du coup, l'illustre dominicain passe notabilité mondaine, entre Sarcey et lady Vincent. Que de maux, dit Labruyère, viennent de ne savoir être seul ! Au jour du jugement, Cormon aura sa responsabilité ; M. Plon, qui tire les ouvrages du religieux,



VISION CRUELLE[1], PAR JEF LEEMPOELS.

(D'après un dessin de l'artiste.)

1. « Vision, vision cruelle, pourquoi dans mes nuits d'enfance m'as-tu si souvent épouvanté ? »

Pourquoi ?

(*L'Histoire de l'humanité ; — les Vices.*)

comme un roman de Zola, aura tout ainsi un fort compte à rendre.

On a ci-devant touché un mot des prix de Rome jetant le froc; dans le portrait, cet oubli du devoir soulève moins d'orages. Depuis les vieux classiques, il est admis que tout en gardant intact le dépôt sacré, un peintre romain peut descendre à l'effigie; l'essentiel est de ne point tomber jusqu'au tableau de genre. Lorsque, ces temps passés, M. Chartran peignait le pape Léon XIII, il suivait les traditions raphaëlesques; mais il sera réputé amoindri pour son préfet de police et son gentilhomme à monocle. Un prix de Rome fait un pape; il déroge en guettant son modèle en deçà, fût-ce Sarcey. D'où M. Fournier sera blâmé de son Mounet-Sully, éclairé crûment à la lumière électrique et tamponnant ses joues de blanc fade. En quoi cela est-il décheoir, interrogeront les hors de cour? Je n'en sais rien; le fait est qu'on le dit et que j'en ai retenu la phrase.

J'ai l'autre soir accompagné un artiste, point jaloux ni affilié à des sectes. Il cherchait, disait-il, un bouquet de portraits dont il garderait les photographies. Voici son choix que je vous livre.

En plus de ceux dont nous venons de parler, il prenait l'*Artiste* de Mlle Frédérique Vallet, la *Fille à la guitare* de M. Wedder, un portrait de M. Paul Hippolyte Flandrin, une exquise petite figure de M. Duvent, et le délicieux portrait de Mme Flameng par son mari.

* * *

Là-bas, en très belle place, le *Victor Considérant* de Jean Gigoux. — De Gigoux cette toile claire? — Comme vous le dites. — Voyons! voyons! Gigoux a connu Gérard, et Mme Vigée-Lebrun, il a dans le temps de la Révolution de Juillet conquis une première médaille (si je calcule bien, cela marque plus de soixante ans) et le voici aux choses de plein air? — Il a beaucoup vu de races d'hommes, et à chacune il a pris ce qu'il jugeait de bon. — Ah! le vaillant! — Certes! Et par l'esprit, de bien peu un des plus jeunes exposants de céans. — Et Victor Considérant vit encore? — Il vit et il n'a plus sa queue. Il s'en est séparé, comme a fait Gigoux du romantisme et du réalisme; le portrait explique toutes ces choses, et sauf le bon plaisir des distributeurs de gloire je ne manquerais point d'attacher le ruban rouge au col d'un pareil homme, lequel eût été baron en d'autres circonstances...

*
* *

Guitare à l'usage des raffinés du monde! Deux portraits de Clairin, dont l'un éclairé par la rampe exprime une Salammbô multicolore sous les traits de Rose Caron; l'autre, une Cléopâtre qu'on prétend être Sarah Bernhardt. Les initiés vantent la qualité décorative, que les détracteurs jugent une mièvrerie soyeuse. Cela est puisqu'on le discute. L'homme tranquille n'en goûte ni le bien ni le mal; il va de préférence à la Didon robuste de M. Léon Glaize, dite sans supercherie, peinte largement dans ses belles carnations de jeunesse, œuvre fière et dédaigneuse dont les deux Salons ne renferment pas des tas.

M. Béroud s'est fait une spécialité de palais intérieurs, le Louvre ou le Sénat, avec, par coquetterie, l'adjonction de gens connus évoluant dans le cadre. Pour éviter les erreurs d'attribution l'artiste dessine un poncif sur la bordure à la façon du Grec timide, lequel inscrivait au bas de chaque objet un mot d'explication. Cette fois, l'idée lui est venue de conserver aux races futures l'image de M. Le Royer; il était temps! Et pour mieux marquer que ce sont là nos grands hommes, le peintre allonge chacun de ses personnages; un peu de trop si l'on écoutait la renommée malicieuse.

Pour finir, quelques sensations : une admiration pour le courageux M. Duffaud, qui a osé... au fond ceci n'est peut-être point si crâne qu'on voudrait l'insinuer, car, suivant le mot paysan, il y a bien des bises dans le ciel pour virer les girouettes, et ce qui est au nord sera tantôt au midi; un étonnement pour M. Desvallières, lequel a trop son langage à lui, et dont les rudesses sont mal comprises encore ; un sentiment pour M. Machard qui s'est endormi comme le bon Homère, et pour M. Morot qui a fait une des meilleures portraitures du Salon sous les traits de M. Chabrières-Arlès ; une stupéfaction de rencontrer M. Bonnat sous le pseudonyme de M. Umbricht, Josuah Reynolds sous le nom de M. Duddingstone, et Meissonier sous le titre noble de M. de Sauzea. A dire vrai, ces illusions tombent vite pour les uns et les autres, sauf que M. de Sauzea suit d'extrêmement près son inspirateur microscopique. Toutefois ne cherchez pas ses portraits, ils sont si petits, si mignons, si invisibles que leur cadre les cache aux regards.

Scènes de mœurs, Tableaux de genre. — M. Roybet a gagné d'ores la partie; le cas n'est plus douteux; en plus du grand talent du

peintre, le tableau plaît aux foules par sa bonne humeur intense, par le côté brantômesque et rabelaisien de l'intention. L'effort en est assurément notable, et, bien que voué par sa nature même et par son esprit au prochain démodage, il y faut revenir encore.

Vous vous rappelez les *Contes drôlatiques* de Balzac. Empruntant à Pantagruel, à Gargantua, à Tabourot des bribes de phrases, en soudant le tout un peu à la diable, en y jetant toute son invention et son écriture furieuse, le grand romancier avait bâclé la macédoine la plus ébouriffante, la plus épicée, la plus truculente dont le romantisme ait eu le soupçon. M. Roybet a la semblable facilité de pastiche. De Rubens, de Jordaens, un peu de Hals, de Téniers et autres bons « roustis » il tire ses périphrases, et, par un ingénieux artifice de transposition, il a, sur modèles bons vivants, installé cette calembredaine curieuse, étourdissante, qui, pour l'instant, passionne le monde et la ville, et tourne le chef à l'Institut lui-même. Par fortune le clan féminin est pour le virtuose, au rebours de ce qu'on eût attendu; il s'y joint l'autorité des paroles comptant pour beaucoup. C'est l'*œuvre* des deux Salons, car à présent qu'on a vu le Champ-de-Mars, il s'y faut presque rendre.

Si l'on se savait mieux abstraire des opinions entraînantes, on oserait faire une remarque. C'est combien, tout calcul établi, le marmiton de M. Joseph Bail, au milieu de ses chaudrons, serre de près la plumeuse de volailles. Strictement, M. Roybet n'aurait même pas l'avantage de la composition noble. Entre les poulets destinés à la marmite, et la marmite qui les fera cuire, je ne mettrais pas une maille à partir. La supériorité de M. Bail serait de n'avoir pas à son passif le *Charles de Bourgogne* un peu *rococo* du grand escalier.

Tout est d'étrangetés. M. Tattegrain, qui eût conduit très archéologiquement un Charles le Téméraire, s'est mis sans motif à la scène contemporaine. Les vieilles chroniques disent : « Le moine Witasse eut un discrédit pour avoir ces temps passés écrit l'histoire du dernier prieur décédé. On lui donnait de la louange lorsqu'il faisait retour aux annales anciennes. Sa phrase superbe (magnifique) est mal à l'aise pour exprimer les qualités modestes du pauvre frère défunt. Dieu lui fasse grâce de revenir aux études supérieures. »

Sur le chapitre de la scène naïve et populaire, l'action de tous les jours, que nous pouvons mieux juger pour la voir sans cesse, il faut retourner à M. Buland. Les collectionneurs savent de quelle valeur sont plus tard ces besognes sincères, prises sur la vie, jetées

telles quelles. Remontons seulement de soixante-dix ans en arrière et établissons des rapprochements. Vers 1830, Horace Vernet, féru de gothique à la mode du temps, peignait des chevaliers moyen âge; d'instant à autre, il revenait aux petits soldats de la guerre d'Espagne, ses immédiats contemporains. La science d'histoire a marché et les guerriers moyen âge sont oubliés; par contre, les petits soldats sont devenus un document très consulté. Attendons vingt ans, il restera surtout de Meissonier la bataille de Solferino; mettons-en cinquante, et M. Buland aura son regain. Je crois que le malin s'en doute.

Lui encore a conçu la plus impertinente paysannerie qui se voie, le *Flagrant délit* : un gars et une gaillarde surpris dans un champ par le garde champêtre et conduits devant le juge. Voici, dans son habit moderne, la *Cruche cassée* de Debucourt. Tous trois sont assis sur le banc, dans leurs poses gênées, lui un peu insolent, elle très quinaude, le garde intransigeant. Entendez bien l'idée, jamais on n'a su dire mieux. Avec les mots singuliers dont on nous berne, on estimera peut-être l'écriture peu artiste. Il s'agit, en vérité, bien d'écriture, l'art suffit, et il y est de reste, tellement de reste que les vieux Flamands, lesquels n'étaient point si dénués, l'eussent voulu de la sorte.

Au cas que l'on souhaite l'écriture artiste, il n'en manque point dans les alentours. D'endroit à autre, c'est l'*Atelier du tisserand* de Laurent-Desrousseaux; la *Clotilde* de Dessar, figure de paysanne en silhouette sur rideau plein de soleil; l'*Agréable rencontre* de Blair-Bruce; les merveilleux paysans de Souza-Pinto, extrêmement « Champ-de-Mars »; les enfants d'un autre Souza-Pinto; des Bretonnes de Duvent ou de Gay, point jolies, mais adorables; l'*Évangeline* de Leménorel; *Avant l'expédition*, de Picard, d'une impression chaude, une page de Loti reposante et forte; la *Brodeuse* de Nicolet, lequel doit à son nom de ne point s'en tenir là; enfin, le bouquet, les fameux cochers de Marec, une des curiosités du Salon, la vie même surprise quasi trop brutalement. Toutes choses, en un mot, qu'on s'étonne presque de voir aux Champs-Élysées, quand le Champ-de-Mars s'est ouvert tout exprès pour elles.

M. Jules Breton, peintre et poète, ce qui n'est pas très commun, reste lui : voilà le plus beau compliment à lui faire. Sa manière d'intéresser en peinture procède de son délicat talent de poète, comme ses vers sont chez lui une autre façon de peindre. Des esprits chagrins et peut-être intéressés réputent une fantaisie la prosodie du

maître, quand un coup de pinceau le vient jucher plus haut dans les hiérarchies d'art. Pourquoi, je prie, M. Breton n'écrirait-il pas des vers, quand aujourd'hui des gens de lettres se mettent à la peinture? Il a d'ailleurs cette supériorité de façonner une peinture meilleure que leurs vers, et des vers meilleurs que leur peinture. C'est sa façon de répondre.

Paysage. — Je lis dans un journal, non des moindres, et où peut-être l'Académie jette un œil, que, cette fois, le paysage s'en court à vau-l'eau tout tranquillement, emporté par un torrent très fort et de méchante allure dont la source n'est pas éloignée. Ce sont là de ces besoins d'écrire un verset dont peu de bons esprits se savent à propos tenir. En exacte justice, le paysage n'est plus celui du Poussin, ni même celui d'Hubert Robert, à peine déjà celui de Théodore Rousseau. Mais, dès l'époque d'Hubert Robert, on se plaignait que Claude Lorrain fût mort, et, sous le règne de Rousseau, quelques âmes pieuses pleuraient encore Hubert Robert. C'est affaire de progrès et de transformations; bien fol qui ne s'y voudrait rendre. La vérité est que notre vision s'est synthétisée à l'extrême, et qu'aux menus détails de jadis on a fort joliment substitué les impressions générales autrefois inconnues et dédaignées. D'où pour le quart d'heure certains partis pris brutaux fort élargis dans leur pratique, réputés par les anciens la plus sûre preuve de faiblesse.

Ceux qui suivent la lutte en ne s'y mêlant point n'en ressentent nulle colère. L'art n'est pas dans les mots, on le dit assez, mais dans les résultats. Il importe en réalité fort peu que M. Pointelin poursuive l'éternelle impression des soirées tranquilles en touches soupçonnées faciles, si quelque poésie s'en tire et nous rappelle les soirs. C'est du Jura que le merveilleux diseur nous apporte ses impressions toutes vives. Or, j'en viens de tout à l'heure et j'en conserve l'extase encore chaude; j'en puis bien dire mon mot. Et comme je n'ai compté ni les brins d'herbe, ni les feuilles des arbres, ni les tuiles des maisons, il m'intéresserait de peu si l'artiste m'en embarrassait la vue. Voilà que tout simplement il redit ce que j'ai éprouvé, la quiétude alanguie, très lointaine, un peu sauvage, les masses, les échappées de lacs clairs, des bouts de ciel, la lune de Comté, laquelle, je vais vous dire, n'est plus celle de Paris, avec, surtout, l'air pur, cru, malicieux, portant des bruits vagues, des sonnailles de bêtes, des tintements d'angelus.

Compris, Pointelin? Eh non! pas encore de tout le monde, mais

d'un nombre plus grand d'année en année. On devine sa joie de vivre en cette compagnie d'idées simples, très douces, comme on tient compte à Henner de sa propre jouissance, du plaisir qu'on lui sent de caresser les mêmes chairs, les lourds cheveux blonds et les fonds noyés d'ombres vibrantes. Je ne vois qu'eux deux si joliment égoïstes et dédaigneux, pour tenir ainsi à leur contentement, abstraction faite de préoccupations autres. On vient à eux, ils ne vont pas au public. Ils ne se dérangent pas de leur ivresse très spéciale. Quant à la nature, ils la savent par cœur pour l'avoir longtemps interrogée ; à peine ont-ils le souci des plein-air déjà vieillis et jugés oiseux. C'est dans les après-dînées d'hiver, presque à la lampe, en tout cas de souvenirs et d'impression, que Pointelin redit les étés jurassiens et les grands plateaux assoupis dans le crépuscule.

Depuis Gustave Courbet, les Francs-Comtois se sont gardé une école de paysagistes; on y compte les brutaux, les émus, les simples. Pointelin n'est point d'un de ces clans, il va de lui, en dehors des coteries et des gênes. Mais, si les rudesses de Courbet ne sont pas continuées, certains délicats ont suivi Français.

Français n'est point de là, mais de tout près, on dit de Luxeuil. Ses expressions, d'une vulgarisation plus facile, d'une allure plus libérale, ont groupé des jeunes gens que le patois de Courbet effrayait un peu. Ayant à choisir entre Zola et Bernardin de Saint-Pierre, ils ont pris Bernardin; Boudot entre autres, un fort dilettante et raffiné, dont la *Glaneuse* de cette année est le meilleur produit de cette littérature calmée. J'y compterais aussi Isenbart et Achille Gros; même certains ayant gagné le large, extravagués dans le Salon rival, et suivant depuis peu le chemin tout neuf de la nouvelle école.

Un citoyen, qui passe en conquérant à la longueur des salles et dont le volume s'impose, proclame gothique la *Fenaison* de Français. On voit à journée faite de ces tombeurs de renommées partir trop vite sur le progrès naissant. Trautapé déplorait le trépas de l'Empereur et Roi, mais son interlocuteur s'en gaussait et rêvait l'avènement d'une autre dynastie. Ce sont là de ces fâcheux, grattant, suivant le cas, les fleurs de lis, les abeilles ou les R. F. sur les écussons, pour effacer le souvenir des régimes pervers. Certes, M. Français ne représente que très vaguement la besogne point-et-virguliste de la présente session. Ses moyens sont en retard, mais, si l'ami de Trautapé ne pouvait empêcher l'Empereur et Roi d'avoir vécu et d'avoir gagné la bataille d'Iéna, l'important citoyen de tout à l'heure en est

aussi pour ses frais de critique. Encore n'y met-il point la bonne foi désirable, car, en regard de la *Fenaison*, il y a le *Souvenir du Bas-Meudon*, page exquise que bien des jeunes n'eussent mieux conçue. Il est sage aussi d'attendre ce que les trompettes exalteront plus tard; j'ai comme un soupçon que de récents calculs y seront bouleversés de fond en comble.

Le printemps, cette année tôt venu, a, par avance, enchanté les peintres. Il est à peine croyable le nombre d'*Avrils* joyeux que nous admirons à chaque pas. On a les *Avrils* de Zuber, d'Émile Michel, de Bouchor, de Jan-Monchablon, de Didier-Pouget et de Quignon, et sauf, par malheur, que de savants patchoulis contrarient et offusquent l'atmosphère des salles, on aurait l'illusion de vivre dans les plus frais pays du monde. Si vous n'entendez que Zuber vous courrez dans l'Ain au temps des cerises fleuries ; mais, si vous écoutez Michel, vous opterez pour Lendemer, là-bas près de Cherbourg. Ceux-là ont la phrase convaincante et l'éloquence communicative.

Au fait, pourquoi M. Michel ne serait-il pas éloquent, lui qui écrit de beaux livres, doctes études que son pinceau traverse d'une fantaisie joyeuse par instants? Aussi, lorsqu'il cause peinture, il sait ce que parler veut dire, d'où l'estime où l'on tient sa critique, sans compter le plaisir des yeux au Salon en sa compagnie.

Le maître Harpignies revient de Bonny-sur-Loire; il fût revenu de Pontoise qu'il n'en eût point été plus gêné. Un homme, celui-là, dont le plus modeste endroit sert les goûts simples et les sensations toutes de franchise. Il lui suffit que le livre soit ouvert n'importe à quelle page pour s'en amuser et réjouir les autres qui l'écoutent. Des tard-venus disent : le *Père Harpignies*, mais ils n'y mettent point de sous-entendus, car ce sont là des épaules portant allégrement leur faix et les nouveaux n'y vont point toujours d'aussi bon cœur. Regardez à l'entour de lui chez les éphèbes, ce sont des rapprochements utiles.

Les *Oies* de M. Pail font un discret bruit, lequel finit par s'entendre et commande l'attention. Et lorsqu'on s'arrête, on a d'abord l'étonnement de cette toile majestueuse... pour des oies. Puis les choses retiennent et amusent à cause de leur extrême peu. Au fond, c'est que voilà de la vérité : un beau pâturage, des arbres, des échaillers nivernais, intérêt minime, expriment les critiques hautaines, lesquelles s'en vont pâmer devant un seigneur moyen âge à la barbe fleurie de vert.

Aucuns clairvoyants tendent à M. Renouf, qui a un bel effet de



E. Decizy sc

LA BESOGNE FAITE
(Salon des Champs Elysees 1893)

Imp Ch Wittmann

simplicité et de puissance dans ses *Chutes du Niagara;* à M. Fath, dont le *Parc de Maisons-Laffitte sous la neige* caresse doucement les yeux; à M. Adan, lequel a laissé ses mélancolies d'automne, ses murs et ses ciels mourants pour une note plus solide.

Et la mer a ses fervents : les tristes et les forts, disciples de Loti ou de Richepin. Ayez un étonnement, une stupéfaction devant les *Boucaniers* de Brangwyn, marmelade furieuse, provocante et hachée de bleu, de jaune et de vert; un attendrissement pour les *Périls en mer* de Desmarest, tournés en romance plaintive. Ce sont des veuves jetant à la mer les couronnes de deuil pour les morts sans tombeau.

Comme je n'ai pu tout dire, je cueille sur la liste des peintres dont je parlais plus haut une suite de noms à chercher aux Champs-Élysées : M. Lobrichon, qui abandonne les petits enfants pour du plein air et qui met dans sa petite *Hébé* sa note tendre et dans le *Grand-père* sa note rude; M. Paul Liot, dont les paysages du Finistère sont une bonne promesse d'avenir; M. Gabriel de Cool; M. Rudaux et M. Jobert, arrêtés tous deux aux manœuvres de nos escadres; M. Haquette, un peu trop pareil toujours dans sa *Rentrée au port;* et les amoureux de Paris décrivant les physionomies changeantes de la ville traîtresse; M. Lessore; M. Jobbé-Duval, talent vigoureux guettant une bonne occasion; M. Paul Schmidt, cherchant en plein Paris le côté village dans la cité des mousquetaires, parmi les terrains vagues chers aux chiffonniers, les fondrières et les baraques sordides.

CHAMP-DE-MARS

S'il me fallait produire une distinction réelle entre les deux académies rivales, et en donner quelque précision raisonnée d'esthétique et de tendances, j'en aurais le souci grave. Il semblerait bien que la religion protestante, installée au Champ-de-Mars, se différencie de l'autre, l'orthodoxe, la romaine, par quelque dédain très écrit de la vieille liturgie, et le retour à la scrupuleuse et naïve observance de l'Évangile. A première vue, le Salon du Champ-de-Mars en laisserait une illusion. Mais, si l'on prend garde, la différence entre l'une et l'autre église n'est point si radicale. Toute d'extérieur, d'étiquette si l'on veut, la *Réforme* dite de la Tour Eiffel se note surtout par une tournure d'esprit essentiellement parisienne, le mépris révolu-

tionnaire des autorités, et peut-être aussi un peu par une faiblesse miséricordieuse envers les nouveautés, les excentricités et les folies. Le Salon du Champ-de-Mars n'apparaît ni comme une église, ni comme une communion, suivant que les opinions erronées s'en répandent, mais il est bien plutôt la gare cosmopolite offerte aux voyageurs d'où qu'ils viennent et où qu'ils aillent. De là une surprise habituelle aux gares, quand un prince vient y coudoyer un croquant ou le patron son apprenti.

Loin donc que la concurrence en question établisse et marque un progrès sur sa rivale des Champs-Élysées, elle paraîtrait mieux une chapelle de mécontents et de hâtifs, pour la plupart désireux avant tout de s'éviter le contact désobligeant d'œuvres finies, caressées, longtemps méditées, et définitives. Qui dit exposition dit implicitement promesse de la part des exposants de n'offrir aux yeux que l'œuvre parfaite; les études, impressions, ébauches, tous les brouillons du travail, les essais ou les rebuts n'y auront point de place; or, voilà que justement le Champ-de-Mars s'encombre de ces choses, les met en bon lieu et semble commander l'admiration autour d'elles. Bien plus, et sous le bénéfice de je ne sais quelle tolérance, plusieurs étrangetés se glissent, dont le ragoût mystérieux et malsain vise seulement le public de la première heure, celui des désœuvrés fort amusés de calembredaines.

Ce sera, si l'on veut atteindre au niveau d'art supérieur, un fort échenillage à tenter les années prochaines. Beaucoup de sottises mises au rancart, il restera suffisamment de besognes rares, captivantes, susceptibles d'assigner un rang élevé à la manifestation. Et puis, si quelques sociétaires faisaient preuve de sagesse et de philosophie, ils comprendraient — vu la note un peu rétrograde et trop adulte de leur manière — que leur passage parmi les jeunes et les exaltés n'est plus de mise. Dans la ronde des fougueux et des cabriolants, ils apparaissent, en rivalité des autres, trop peu ingambes pour la calvacade.

La vérité serait que Champs-Élysées et Champ-de-Mars quittassent une bonne fois leur bouderie inexpliquée; que dans la maison mère on acceptât moins de fadaises solennelles, et, dans le logis réformé, moins de devoirs d'élèves ou d'intentions biscornues. Groupés entre eux sous le même drapeau, les anciens et les nouveaux formeraient bien véritablement un Salon, c'est-à-dire une réunion choisie de personnes d'âges divers, de tendances séparées, comme on voit en de belles demeures aristocratiques les personnes âgées

poursuivre leur causerie tandis que la jeunesse danse et s'amuse. Même il ne paraîtrait ni déplaisant ni malhabile que l'hospitalité fût écossaise et s'exerçât de bonne camaraderie à l'égard des étrangers. Les artistes voisins sont d'un commerce utile aux comparaisons, ils servent à se juger soi-même et à ne pas s'éterniser en de sempiternelles histoires, sous prétexte de rester français. Ce n'est pas que déjà les oppositions nous soient si contraires; à pénétrer au fond des intentions, nous sentons nos rivaux attelés à une besogne médiocre d'imitation et de copie dont on a grand tort d'exagérer les résultats. Mais combien n'aurions-nous pas meilleure raison de les juger, si la dispersion des toiles çà et là n'empêchait les rapprochements et les études d'ensemble ?

Dès les premiers pas, au Champ-de-Mars, l'affluence un peu grosse des étrangers procure une mélancolie. Avant que de se reprendre et de peser justement les mérites de chacun, on aurait doute que l'école française tînt sa place et ne fût supérieurement battue. Puis, au fur et à mesure des analyses, après le débrouillement, un orgueil nous vient de notre œuvre. Ce que ceux-là nous présentent comme leur bien propre, leurs idées à eux, leur pratique spéciale, tout ce qui nous a oppressés d'abord, reprend sa qualité de dérivé et de glose. L'impulsion première, la phrase originale est de nous autres; on a simplement brodé sur elle, on l'a violentée parfois, parfois agrandie, démarquée souvent pour la traduire en d'autres idiomes. A vrai dire, ces transpositions ont un écueil proche. Quelques esprits faibles semblent goûter les provincialismes et les tournures de ces à-peu-près; ils s'y arrêtent et inconsciemment en retiennent des bribes dont ils font compte. Voyez que même M. Dagnan-Bouveret n'a point su s'abstraire, et s'est un tantinet livré aux attirances anglicanes cette année. D'autres, comme M. Blanche, en exagèrent l'idolâtrie et se perdent dans le jargon métis, tandis que nombre d'anglais avisés, copiant naïvement M. Dagnan-Bouveret, se hisseront au premier échelon du genre.

Le Champ-de-Mars n'eût-il que ce mauvais côté, il lui en faudrait faire la guerre; toutes les excuses invoquées, les raisons produites, tombent devant le fait brutal. Qu'un an se passe, et l'extraordinaire succès de Burne Jones hâtera d'autres conversions encore. Mon idée n'est pas d'en tirer un reproche à l'adresse du maître anglais; lui est bien lui; il a même sur les autres étrangers attablés chez nous l'avantage d'une situation considérable, d'une carrière magnifique et d'une volonté persistante et rare. Il ne nous a rien emprunté, ni les

sujets, ni les colorations, ni la poésie. Mais tout de même son influence n'est point à favoriser. Il le faut admirer à la façon de Dante, sans tenter le pastiche falot et malencontreux de son épopée.

Dans les grandes lignes de son esthétique, le Champ-de-Mars comprend trois groupes de tendances accusées, également puissantes, quasi rivales, et dont le rapprochement n'est pas sans donner de la surprise; d'abord le plein air et la vie, la note française, l'expression toute franche et simple des moindres faits et des êtres, où se vont inspirer grand nombre de peintres de toutes les parties du monde. Puis la note mystique, le romantisme dernier venu, plus communément accaparé par les Anglais, les Belges, ou chez nous par des âmes curieuses, incertaines, cherchant l'inédit et goûtant le hatchisch. Enfin l'art naïf, dénué de névrose, resté d'auparavant, la tradition modeste, tout ce qui par nature met en avant le dessin, la science apprise, la sincérité et le respect, abstraction faite des équilibrismes.

Lumière et Plein air. — Il faut aller à M. Roll tout de suite, là-bas au fond d'une salle, où son énorme toile grise et bleue sollicite et entraîne. Tout un effort gigantesque de trois années, une besogne rude, d'effrayantes difficultés vaincues, un inespéré résultat, voilà bien de quoi retenir un instant le visiteur sceptique, d'ordinaire arrêté à de moindres choses. Même en présence de l'opiniâtreté soupconnée, en dépit de quelques misères, sous l'impression d'abord méchante de certaine cacophonie, le spectateur prévenu s'incline et approuve. La page d'histoire contemporaine, déjà un peu vieillie pour nous, disparaît sous l'autre intérêt, le meilleur probablement, celui de la belle puissance, du supérieur artifice. Loin de s'être soumis, d'avoir tenté de s'abstraire et de s'oublier, pour l'honneur d'une commande superbe, l'artiste a voulu rester lui, garder sa note vibrante, ne pas faire simplement un morceau académique, mais y semer de la littérature.

La volonté en était audacieuse, car c'est une commune opinion d'à présent que nos uniformes et nos habits sombres servent mal la peinture solennelle et décorative. On l'aperçoit non loin de là, quand, pour une glorification romantique de Victor Hugo, Puvis de Chavanne imagine une toge encore jugée l'habillement noble, immatériel, pur esprit des génies entrés dans la gloire. Ah ! que David avait eu de peine autrefois à se laisser convaincre et à admettre les costumes du sacre ! Longtemps il avait combattu, rêvant de dévêtir ses



COIN DE MARCHÉ, FRAGMENT DU TABLEAU DE M. MUENIER.

(D'après un croquis de l'artiste.)

modèles et de les exposer noblement dans leur nudité, même l'empereur, même le Saint-Père, aux yeux ébahis des dames non moins dévêtues ! M. Roll n'a point connu ces incertitudes ; il est de son temps, il fait ce qu'on lui montre, et, de même que le soleil ne dédaigne point nos foules sombres, peu nobles d'allure, lui n'a point eu souci de costumer M. Carnot en Apollon, ni M. Tirard en Mercure.

Et sur cette immensité peinte, presque une façade de monument, les colorations se plaquent, fines, détaillées, spécialisées, opposées entre elles et concomitantes, comme vous les pourriez voir en une toile de genre ou quelque pochade de chevalet. Dire que tout cela est noble, sublime et grandiose serait une naïveté ; cela est vrai, bien mieux, cela est vraisemblable ; mais avant tout cela souligne un tempérament magnifique, ce que nous nommons un estomac dans nos langages de décadence.

L'année prochaine ou dans deux ans nous reverrons les Roll pastichés, traduits ou imités, mais dans l'instant il ne paraît point que sa phrase brutale et par moments cruelle ait beaucoup de tenants ; même les étrangers volontiers intéressés par nos brusqueries ne s'y donnent guère. Au plus, le Salon du Champ-de-Mars renferme-t-il quatre ou cinq dérivés de la manière, parmi lesquels la *Bagarre* de Dinet, si puissamment traitée au vif, si juste de mouvement et de vie, avec l'enveloppe de buée chaude des réunions publiques, le *Club des pannés* de Dagnaux, l'*A travers bois* de Fourié, les *Brasseurs* de Décisy, la *Fin* de Girardot et l'extraordinaire et apocalyptique mêlée de marins français et de Prussiens que M. Adolphe Binet offre à nos hilarités polies.

*
* *

On a surprise de M. Dagnan-Bouveret : à de belles fougues jeunes et cordiales, le calme succède, mais un calme, vous pourriez voir, d'une candeur virginale et pudique, curieusement pâle, et par accident virant droit aux fadeurs britanniques ; certains en sentent amoureusement la caresse ; ils disent très doux ce régal de teintes claires, étalées à plein, de cette incertitude cherchée des lignes, du type primordial et indéfini donné aux figures. Bon si l'on y prend garde et qu'on n'exagère rien ! Ce sont les opposants qui parlent, et mettent un regret sur leur vieil enthousiasme. A dire vrai, l'œuvre principale : *Dans la Forêt*, se distingue par un je ne sais quoi d'exquis, de

particulièrement attachant, presque de pieux, dont on a peine à se distraire. Toute une philosophie primitive et médiévale se peut déduire de ces physionomies de bêtes harassées, peu enclines aux poésies et cependant immobilisées dans leur extase morne par un ménétrier d'occasion. Je vois par-dessous l'œuvre la marche prévue et fatale d'un esprit contemplatif, amusé d'un sentiment, d'une veulerie, d'une paresse chez autrui, autant pour le moins que d'autres y recherchent le mouvement et la vie. Rappelez-vous les *Conscrits*. Le garçon au drapeau n'était ni un braillard, ni un ivrogne, il allait pensif devant lui, un peu las, sans gaillardise, songeant à des choses... Même la fille que voici gardant sa vache ne garde pas sa vache, elle rêve, elle a l'œil vague et calamiteux des perpétuels solitaires, devenus tristes pour ne parler guère. Et la mélancolie est singulière qui de ces études imaginatives et voulues s'en va surprendre les portraits mêmes, et les imprègne, les embrume doucement sans le soupçonner, on croirait. Pourtant quelle belle et reposante trouvaille que celle de la jeune mère, tenant son grand fils, et combien discrète et passionnée ! Tout auprès M. Dagnan a voulu placer ce contraste, une pimpante et mignarde effigie de dame, tout autre, sans rien de ce qui note le poème qu'on écrit pour soi ou pour les siens. Là ce n'est plus ni le Dagnan d'avant, ni celui d'aujourd'hui, c'est bonnement M. le peintre, mais un peintre de tout premier ordre, sûrement un maître.

Ensuite de Dagnan, c'est Muenier tout de suite, comme après Meissonier c'était Detaille, imitateur non pas, ni élève, mais esprit pareil, poésie rivale, avec en moins peut-être l'expérience, et en plus un brio de tout jeune, et une couleur plus brave. Mettez que leur calligraphie soit égale, et que jusqu'à nouvel ordre la fameuse écriture artiste n'y soit point venue mordre. Tous deux tendent au même but, sans autrement s'en douter, vers un besoin un peu confus de vérité didactique, absolue, péremptoire. Mais les temps ont marché, et ce que Muenier dit aujourd'hui dans sa précision de jeunesse un peu tatillonne, Dagnan ne le voudrait plus exprimer de la même façon ; Muenier analyse encore et scalpe que déjà Dagnan synthétise et simplifie. Où nous retrouvons Muenier tout à fait lui, avec l'exploit personnel et joliment jeune qui lui valut ses derniers succès, c'est dans ce *Coin de marché* plein de soleil, dont peut-être cette fois on fera le moins de cas. Là se gardent les qualités supérieures de belle lumière chaude, les simples et véridiques oppositions entre les fonds et les figures, l'atmosphère si étrangement calme qui enveloppait ce petit chef-d'œuvre, un vieux prêtre dans son jardin planté de choux. Voyez

que la *Rade de Villefranche au crépuscule* est basée sur des moyens analogues, mais qu'elle est un peu plus traitée à la mode de tout le monde; et puis il y a un fait divers inattendu chez un artiste de cette envolée, deux charretiers jouant du couteau en quelque endroit des gorges d'Ollioules.

Je dirais : A quoi bon? Pourquoi Muenier va-t-il chercher si loin de sa Haute-Saône le thème de ses exquises romances? Les prairies de Saône ne lui ont point été si cruelles. Encore cette année la *Tricoteuse*, la vieille paysanne en deuil sur sa porte, les laveuses de linge dans le verger ou « le clos » comme on dit là-bas, toute la partie qu'il connaît le mieux et qu'il traduit divinement bien, marque un progrès très certain sur les besognes antérieures. Là est sa voie plutôt, pour la raison qu'il a de ces riens tiré une formule exquise, dûment sienne, bonne à dire, et comprise de chacun.

*
* *

Être d'un pays, le chanter, le faire aimer, c'est pour beaucoup le meilleur d'un artiste sincère. La preuve en serait d'Edelfeldt que ses merveilleux récits de Finlande ont de prime-saut mis chez nous autres à l'attitude enviée, et sorti des banalités ordinaires. De là pour s'élever plus haut, jusqu'à l'histoire, jusqu'à l'admirable portrait de Pasteur dans son laboratoire, — j'oserais dire la plus parfaite effigie de ces derniers temps, — l'artiste a pu laisser agir les enthousiasmes. On lui savait un gré infini de sa méthode empruntée aux nôtres et soumise aux spéciales exigences de sujets et de coloris différents. Le voici redevenu pleinement Finnois cette année, et de bonne foi jamais nous ne l'avions senti plus ému ni mieux en possession de sa verve. Mettez que les *Repasseuses*, en dépit de leurs qualités étourdissantes, n'attestent qu'une fantaisie de lumière diffuse, il restera du dernier envoi ce paysage d'Helsingfors par la neige, l'eau jaunie par le soleil pâle et la neige bleue, tout baigné de cette poésie du Nord que célèbre Andersen en ses contes. On y joindra deux études de vieille sorcière raclant une cithare et chantant des phrases magiques, rudes figures des races primitives, traitées à la façon des vieux maîtres, tout crûment, dans une grisaille solide et cavalière. En cinq toiles diverses, Edelfeldt joue de ses gammes favorites, le sombre, le demi-clair, l'éclatant et l'éblouissant, sans se condamner à un genre, ni se vouloir arrêter à une tournure. Il peut de tout également bien et il en administre la preuve convaincante.

Des *Repasseuses* d'Edelfeldt au *Bénédicité* du comte Rex, et aux *Vieux Souvenirs* de Bramley, l'affinité se trahit ; ce sont à travers les



FRAGMENT DE L' « ARRIVÉE DU PRINTEMPS », PAR M. LEROLLE.

(D'après un croquis de l'artiste.)

provincialismes sensibles, les concordances tacites et l'aperçu identique des mêmes faits de la vie tranquille. Écoutez le modeste scenario

de Bramley, sur lequel l'artiste a su broder les variations les plus compliquées à la fois et les plus calmes dont on ait l'idée. Deux vieux, un homme et une femme, sont assis à une table proprette dans un logis décrépit et caduc. Au dehors, c'est l'hiver, le jour pâle glissé par une lucarne étroite et basse, l'hiver qui a bleui les mains de la vieille femme venue de loin pour le déjeuner promis. La table est mise, et sur la table il y a la nappe blanche, enluminée d'un côté par la fenêtre et de l'autre par le foyer. De ces oppositions grises et rougeâtres, l'artiste a déduit tout un poème très doux, très sincère, tendre à ravir, et qui fait du bien. En outre, un parfum d'honnêteté règne, qui n'est point si négligeable aujourd'hui parmi les stupres païens de la nouvelle observance.

Avec moins de science virtuose, un tantinet plus de candeur, le comte Rex a fait ce petit tableau peu regardé, le *Bénédicité* paysan, dont il a grandi le cadre restreint et qu'il conduit jusqu'aux proportions du chef-d'œuvre. Puis d'autres gens viennent qui suivent le même chemin, les uns d'un pas alerte comme Martens, comme Barrau, comme Latouche, les autres plus posément comme Cottet, on oserait dire même plus lourdement, un peu avec les gros sabots et les souliers ferrés des humbles. Du nombre serait Graner, un Téniers brutal, amusé de tabagies nocturnes, de fumeurs de cigarettes dans la nuit, voué à des étrangetés d'un talent puissant et sauvage, Engel aussi, le Courbet des blouses bleues et des casquettes de soie ; Johansen peut-être, encore que plus orienté dans le sens de la famille, et cherchant dans son *Crépuscule* l'effet d'un poêle rouge dans une chambre obscure. Enfin Zorn.

Zorn est autre, il est lui, il a d'étonnantes franchises, des trivialités, et, s'il veut, des jours d'un éclat sans pareil ou des chairs à croquer. Il s'inspire de l'école, mais il n'en est pas, il en dédaigne souvent les phrases toutes faites et les mot-à-mot enseignés. Pour noter une caresse de soleil, il saura d'un trait, d'une touche à propos jetée, souligner les dessus ou les dessous et ne gâter rien. Une femme de Dalécarlie fait sa toilette dans la chambre boisée où la lumière crue tombe sur son torse nu ; c'est une folie ! Sous le feu d'artifice contrariant et déroutant, à travers les violences de la vitre et les teintes sombres des recoins, bousculée par la lutte des jaunes, des bleus et des roses, la belle fille se nacre de partout, s'illumine, se martèle de mille rehauts savants, qui font très joyeux le triomphe de ses carnations blondes. Puis, comme ayant beaucoup joui de ces gaietés et s'en étant rassasié de trop, Zorn a tenté le portrait, un portrait

superbe, d'une femme enveloppée par un jour clair d'atelier, vêtue d'une extraordinaire et violente robe rouge neigée de blanc, avec, pour fond, l'audacieuse idée d'une toile retournée montrant ses châssis de bois et ses revers jaunâtres. L'écriture artiste une fois lâchée ne s'arrête guère, elle doute peu d'elle-même ; Zorn s'était abandonné ; au dernier moment, il a dû comprendre que, même en l'honneur du soleil, on ne peut montrer tout. Et la Vénus de la Villette a été retirée.

Ainsi que Zorn, mais à l'opposé absolument, Raffaelli paraît, combattant solitaire, peu encouragé, dédaigneux des sarcasmes, gardant en dépit de tout ce qu'il juge bon, et s'imposant par cette ténacité jamais lasse ni rebutée. On dit : M. Raffaelli ne voit ni les hommes très beaux ni non plus guère les femmes jolies; il peint comme on dessine au fusain, sans plus se douter de la couleur que de rien au monde. En vérité! Mais si de ce travail minable, de ces ressources infimes, butées, malplaisantes, quelque force s'affirme, une vigueur s'exprime, une note sincère se déduit, voilà qui n'est pas d'un sot. Ce sont si vous le voulez des rudesses inutiles parfois que ces personnages courant par le milieu du paysage, tout réduits qu'on les voit à leurs contours, à leur schéma naïf, plutôt vilains et malpropres. Il y a cette année un curé saluant des sœurs sur la place Saint-Sulpice, comme on n'en rencontre pas tous les jours. Mais en regard du mécompte, il faut noter la réussite. Ce sont des journées grises qu'on nous donne, des soirées de dégel, des printemps pluvieux, des rues sales, l'ouvrier misérable et les vieux chevaux de rebut. L'intention est telle, ne la cherchons point autre, d'autant qu'il ne manque point de gentilshommes mieux inspirés et plus favorisés d'un sourire pour décrire nos snobismes rares et nos five o'clock.

Ah! non plus les portraitistes ne manqueront guère pour dire autrement que Carrière la figure d'une femme, sa toilette ou sa grâce, sans l'obnubiler de fumées ni de brumes, si oiseuses à la fin qu'on n'en saisit plus ni l'intention ni le charme. Dans le principe on admettait, on convenait que peut-être bien ces buées uniformes, laissant le détail indistinct et les hors-d'œuvre dans l'ombre, mettaient en saillie la partie principale, le visage, les mains, ce qui constitue la personnalité et la physionomie. On était allé jusqu'à admettre l'opportunité d'une pratique dont certaines figures tiraient l'avantage comme d'une voilette cachant les tares, témoin ce Daudet de l'autre année, disparu fort à propos dans une nuée, ainsi qu'un Dieu. Mais le parti pris redoublant, s'imposant plus douloureux d'instant à autre, on en vient

à douter que ce brouillard puisse s'obscurcir encore sans cacher le peu qui surnage.

Défions-nous en général de ces exagérations de méthodes personnelles, qui n'ont su et ne sauront ramener tout le monde; il est avantageux sans doute, que même des ignorants vous saluent dès leur entrée au Salon de peinture et forment cercle; là-bas Un tel, ici Chose!... Pareillement jadis les désœuvrés sentaient leur Courbet, leur Manet ou leur Corot à distance. Mais est-ce tout, cela, dans la répartition définitive des gloires? Combien n'a-t-on pas l'admiration plus durable pour le fond que pour la forme? Ils sont légion les jeunes ou les marqués dont la phrase déroute; M. Eliot abracadabrant de polychromies plaquées et incandescentes; M. Sisley, succédané très ingénu du néo-impressionisme, berné de procédés et ne cherchant qu'eux. Pourtant combien savent être originaux, ingénieux, rares, insidieux, qui n'ont besoin ni de volapuck ni de barbarismes pour intéresser! Là-bas est Thaulow, un des plus diserts; Lepère, infiniment poète et chercheur de qualificatifs imprévus et neufs pour chanter les ciels orageux et les nuages titanesques; Lerolle, qui grandit chaque année en affirmant ses qualités si délicates de coloriste et son sentiment de la décoration; Victor Binet, dont les impressions de nature reposée sont proprement un charme; Harrisson fuyant les ciels, par contre, et ne les montrant que reflétés dans la marée descendante, dans les rivières ou les étangs, de jour ou de nuit, avec des apaisements très singuliers, et d'étranges calmes; Skresdvig guettant aussi dans l'eau les nuages dorés d'un ciel caché, et trouvant dans cet innocent jeu une des plus fraîches impressions d'art qui soient. Enfin La Touche, un peu plus chercheur d'écriture peut-être; Gaston Guignard, remettant à la mode d'aujourd'hui les moutons de Jacque, et de fort bonne sorte entendant les crépuscules chauds, les sous-bois, les mares foulées par les bêtes; Montenard réputé voué au bleu et au blanc de la Provence; Billotte, le poète des paysages urbains, voué aux teintes distinguées, à mi-route de l'éclat et du sombre; Helleu, fort habile à jongler avec la crudité polychrôme, sous l'impression sautillante et mosaïquée de la lumière tombée d'un vitrail d'église, ce qui paraît une difficulté et serait un trompe-l'œil, sans le talent; enfin Chudant écrivant lui aussi sa tétralogie, l'histoire d'un village, d'abord aperçu très loin par derrière des bourraches géantes, montrant ensuite son église ou des saules, tout conçu et traduit suivant le rite moderne, simplifié à l'excès, mais joliment entendu et compris dans la note pâle.

Nouveaux romantiques. — La déviation du sens classique orientée vers le retour aux arts et aux littératures d'autrefois, le besoin de redire et de copier quelqu'un, la récente poussée du romantisme endémique et latent depuis trois quarts de siècle, s'est de nos jours révélée sous trois formes distinctes mais concurrentes : la musique avec Wagner, la littérature avec certains dont le nom reste médiocre, la peinture avec les maîtres anglais du préraphaélisme et les mystiques de chez nous. Mystique est peut-être un mot gros dans la circonstance, car l'esprit de la réforme dernière n'est pas seulement dans la réaction religieuse et pseudo-croyante, dont plusieurs nouveaux venus se parent comme d'une étiquette galante et distinguée; il se manifeste tout aussi bien par l'exagération d'une idée, la parodie de gothiques naïvetés, la préoccupation de singulariser et d'anoblir son verbe. Il demeure évident, à ne prendre que cet exemple entre cent autres, que M. Puvis de Chavannes, tout en peignant dans une manière inaccoutumée, et réduite à son minimum de phraséologie, conserve en soi le souci et la mémoire des fresques païennes, même quelquefois leurs lignes et leur inexpérience. Adaptés à la décoration, ces déduits conscients et ces pastiches cherchés ont une raison; ils ont moins de motifs à se produire aux petites scènes, aux tableaux de chevalet, suivant que le proclament les moins jaloux parmi les admirateurs du peintre.

Et cependant les pairs eux-mêmes, les plus convaincus d'ordinaire, tous ceux qui se réservent le droit de parler, se mettent d'accord à cette fois. L'*Apothéose de Victor Hugo* n'est point à la hauteur romantique des œuvres antérieures. Ce sont, pour l'amour des synthèses excessives, trop de simplifications intransigeantes et outrées. Carton soit, camaïeu à finir, projet uniquement, on l'accorde. Mais n'est-ce point aussi quelque peu l'ordonnance, — tout détail omis, — qui étonne et déconcerte? Luca Signorelli avait excuse de jeter dans le ciel des anges sans corps, parce que son esthétique était naïve, et qu'il estimait rendre ainsi le pur esprit des Séraphins. Aujourd'hui serait-ce en vérité que nos génies symboliques se puissent targuer de pareilles qualités? Même à n'envisager que la splendeur probable de la ville de Paris, saurions-nous l'imaginer sous ce kiosque mesquin, avec ce piètre entourage de pauvres diables tous nus et frileux? Allons plus loin encore. Victor Hugo, personnage principal, habillé comme Dante Alighieri, hérissé comme un ara en colère, un peu quinaud de si peu de gens à lui faire fête, ne marque rien de noble ni de sublime. La littérature reniée et méprisée, dit-on, par le peintre,

a sa revanche; mieux eût valu l'avouer et l'avoir moins écoutée.

Car on ne dira jamais assez combien le poème écrit et, disons le mot, l'écriture a d'influence sur les romantiques de la présente renaissance. M. Burne-Jones, dont par aventure le succès grandit d'heure en heure à la faveur des dithyrambes prodigués, vit tout entier par le sous-entendu des intentions, et ce qu'on imagine retrouver de symbolisme littéraire par-dessous la peinture. Au fond l'érudition bien plutôt triomphe, qui a favorisé tout simplement le rajeunissement de l'idée gothique et du procédé vieillot. Que si M. Burne-Jones n'eût point tant regardé les fameux « Itales », surpris leurs intentions, précisé et dégagé leurs formules secrètes et entortillées, jamais il n'aurait combiné d'aussi précieuses et divines histoires, ni conquis chez nous ce nom d'étrangeté si fort goûté de nos coteries décadentes. Sans aucun doute, voici une passionnante et distinguée façon de mettre en langage élevé l'éternelle séduction de la sirène; de montrer avec le *Persée* la gloire poursuivie au milieu d'écueils. Mais de ce que ces deux épopées sont de dessin et de coloris différents, ne sent-on point la tentation romantique de s'inspirer, suivant les sujets, de motifs concordants et accompagnateurs? Wagner agit justement de la sorte en musique; l'un et l'autre, Wagner et Burne-Jones, sont d'Arcadie. *Arcades ambo.*

S'ensuit-il que la fantaisie du genre mérite une damnation? Il s'en faut de beaucoup. L'impression d'art qui s'en produit est au regard des peintres de tout premier ordre, mais le raisonnement y prévaut sur la sensation pure. En face de M. Burne-Jones on n'admire que si on se veut abstraire, et si l'on consent à philosopher. Or, rien au monde ne se démode et ne vieillit comme cette philosophie mondaine, produite par des faits, des paroles, des prosodies changeantes et capricieuses. On pressent M. Burne-Jones voué dans un demi-siècle aux oublis cruels, comme probablement tous les préraphaélistes. Songez au grand mouvement romantique d'il y a cinquante ans; c'est aujourd'hui l'effroyable dédain, presque la mort définitive, sauf que de rares collectionneurs, traités de maniaques d'ailleurs, souhaitent d'y faire un pèlerinage comme à des tombes. Laissons courir les enthousiasmes récents, joignons-y nos suffrages, car nous suivons la foule et n'en avons aucune honte. Bien mieux, nous nous inclinons devant l'artiste considérable, savant, infiniment heureux, roi chez nous, ce qui n'est pas très ordinaire.

En regard, mettons M. Frédéric, occupé aux mêmes recherches de symbolisme transcendant; l'écart est énorme dans l'opinion. J'en vois

un peu les causes. Imaginez que M. Frédéric, Belge de nation, mais probablement Allemand d'origine, entremêle, trop visiblement, les procédés rhénans aux délicatesses perfides de Botticelli et de Ghirlandajo. D'instant à autre il va jusqu'à demander aux Milanais les secrets de leurs Jocondes, et muni de ce bagage international, rêvant l'allégorie mystique, les néo-croyances, amalgamant le tout, il construit des œuvres bien portantes, solides, mais trop éloignées du chic anglais pour vaincre les snobismes. Il est de Frédéric comme de Leempoels, l'idée médiévale de remplacer la vierge de tradition par quelque ouvrière du Borinage, transgresse de trop les usages établis; la foi n'y est pour rien, pas plus que naguère dans le tableau de Béraud, où l'on voyait Jésus-Christ attablé au Café anglais. Ceci se nomme un pétard en bon français, et n'amuse même plus.

Mysticisme si l'on y tient absolument, mais alors qu'on y jette la pensée attendrie et respectueuse d'Aman Jean, le charme un peu immatériel de la pratique douce et quasi-uniforme; des figures conservées tout juste pour y marquer l'âme. Il y faudrait aussi les paysages sacrés d'Ary Renan, le calme merveilleux de ces soirs d'Orient autrefois décrits par son père; le poétique fond d'océan où par hasard le corps de Sapho s'en vient dormir son dernier sommeil parmi les coraux et les algues. La Sirène de Burne-Jones ne connaît point cette inextricable forêt de plantes, qui s'en va traîner sa proie sur de petits cailloux ronds; M. Renan est plus pour la vraisemblance. En ceci il se distingue nettement des Anglais inventifs.

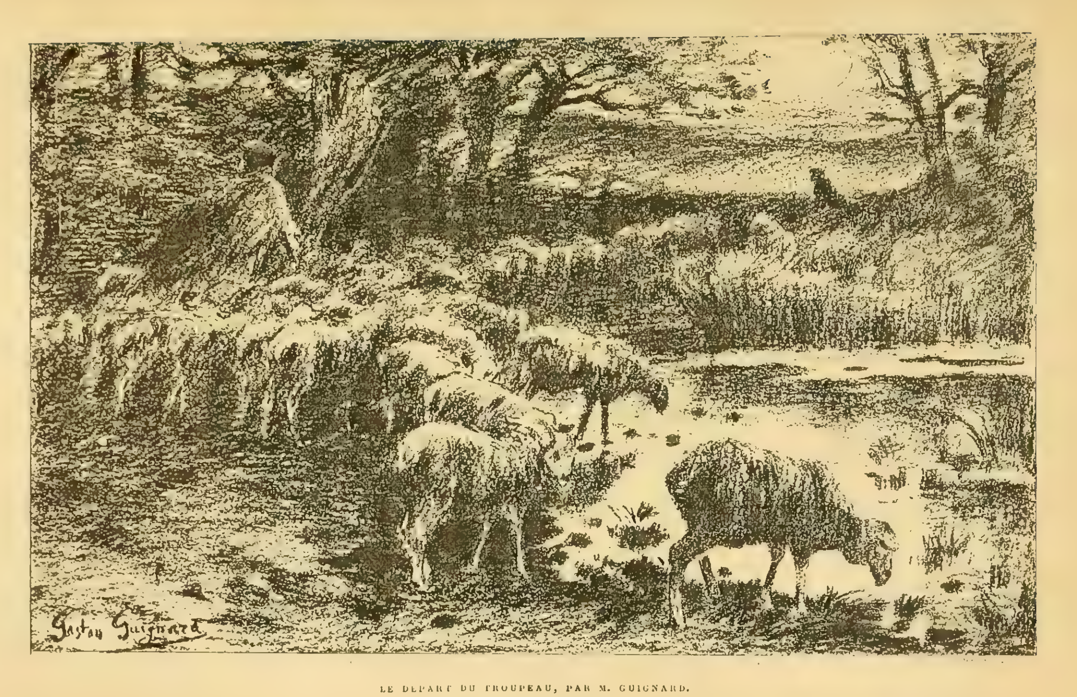
Ah! que ces bons voisins sont en train de nous jouer de méchants tours! Ils inspirent à M. Blanche une série de Gainsborough et de Reynolds sous prétexte d'effigies contemporaine dont en vérité nous n'avons souci. Ils poussent M. de La Gandara à grandir les yeux bleus des misses, et la taille des ladies, d'où quelque surprise en présence d'œuvres puissantes et campées noblement. Ils suggèrent à M. Picard, pas celui de la *Lurlei* (œuvre charmante) et de précieux portraits de femme, mais l'autre, des amusettes destinées à rendre fou le bourgeois bourgeoisant. Ils installent l'anémie, la névrose partout, comme ils nous fournissent de jockeys vilains et de bidets étiques. Sincèrement ne les posons point en modèles impeccables, ils finiraient par le croire, et nous serions ridicules.

De quelques sages. — Sont-ils en réalité des sages ceux dont nous allons parler et n'est-ce point les contrarier dans leurs projets que de leur infliger la qualité d'hommes graves? Beaucoup d'entre

eux tiennent encore à la jeunesse, il y en a même d'extrêmement peu chargés d'ans. Que tous se rassurent : si on s'avise, pour la clarté de la discussion et l'intérêt du débat, de les proclamer traditionnels, réservés, éviteurs de mots rares, il s'en faut énormément que les calmes esprits leur en tiennent rigueur. Pour la plupart, ils ont commencé leur carrière en d'autres mœurs artistiques, ils se sont façonnés péniblement, ont pris la peine de dessiner devant que de manier le pinceau. Les voici bien en retard, vous conviendrez, sur quelques confrères plus pressés, dont la fougue bouillante s'est vite débarrassée de la grammaire. Entre eux et certains autres, il y a toute la distance de l'éducation à l'instinct. L'instinct a du bon, il a sa grâce parfois, une originalité puissante, des sursauts imprévus, mais tout pareillement ses vices, ses tares et ses fautes du goût le plus élémentaire. Ceux qui ont étudié le rudiment pénible doivent à l'orthographe d'oser moins, de se garder de caprices et de solécismes. Peut-être ne leur en sait-on point tout le gré raisonnable ; nous vivons en un moment de cabrioles morales où, comme chez Guignol, c'est le gendarme rossé qui amuse et la loi tournée qui ravit d'aise.

M. Carolus Duran est campé en vis-à-vis de Burne-Jones dans le hasard des rangements. Le croirait-on ? Au milieu des fanfaronnades bruyantes qui le ceignent, ses prodigieux moyens apparaissent brunis, enfumés, et vous lui croiriez un dépit. Sans doute ses portraits d'hommes accusent un repos ; mais l'artiste paye sa rançon généreusement avec le portrait de sa femme, et celui très clair et distingué d'une dame jeune et jolie. Si le public s'en va quérir ailleurs ses sensations, s'il goûte plutôt les trois dames de M. Alexander crépies sur toile de bâche, la faute en est au besoin de nouveauté et d'inattendu, dont, s'il y veut bien prendre garde, M. Carolus Duran aurait à faire son *mea culpa*.

Constatez que même M. Gervex et M. Duez sont dépassés dans l'opinion et paraissent des ancêtres ; les expressions dont ils disposent sont dites classiques par bien du monde ; les délimitations en datent d'hier. On reconnaît cependant à M. Gervex, en outre de ses merveilleux dons d'harmoniste, une aimable et diserte coquetterie dans l'agencement d'une toilette, bien des impertinences musquées et régence dans les poses, tout un art spécieux pour attaquer les vigueurs et tenir en respect les accessoires. Mais déjà ces choses ne se disent plus ainsi dans les salons du bon genre ; cela est trop ou trop peu. Pour M. Duez, les remarques n'auraient de valeur que si le peintre avait bien réellement fourni cette année une œuvre maî-



LE DÉPART DU TROUPEAU, PAR M. GUIGNARD.

(D'après un dessin de l'artiste.)

tresse, en place de deux portraits d'impression juste et lestement troussés, et de certains paysages.

Tout cela pourtant aux Champs-Élysées eût paru encore très jeune.

Où va M. Courtois, qui par les routes buissonnières et si idéalement parisiennes s'en retourne à Ingres? L'*Inquiétude humaine* est faite d'une admirable femme prostrée devant l'homme tout-puissant et magnifique, comme là-bas, dans les fonds, la vallée est écrasée par le mont sublime. Résolu par Aman-Jean, ou par Frédéric, le problème n'eût point fourni cette page un peu indéchiffrable au fond, mais d'une maîtrise hautaine et crâne, fière; on croirait, de rompre en visière avec les imbroglios de la religion nouvelle et de les narguer. Pour le reste M. Courtois redevient lui, l'artiste précieux, délicat, ce que dans leur jargon les personnes nées nomment « le peintre des élégances mondaines ». Témoin le portrait de Mme Spitzer au milieu de ses bibelots millionnaires, et celui de Mlle Kreismann.

M. Friant a concentré l'intérêt de son exposition sur un gentilhomme étranger coiffé d'une casquette, une sorte de Bismarck jeune, dont on a le plus grand bien à dire. A cette œuvre supérieure il donne le contraste d'exquises petites études écrites et poussées au delà de ce qu'on peut croire. Je ne parle pas de l'inévitable et toujours disgracieux Coquelin cadet, mais de Mlle A. W., très ingénûment posée le menton dans les mains, et si adorablement rieuse, puis cet autre bijou, la *Leçon de géographie*, où l'on voit une petite fille manipuler un atlas graisseux. Friant, et M. Rosset-Granger, révélé par deux ravissantes études de femmes; M. Weerts, dont l'assemblée de minuscules portraitures rappelle les panneaux célèbres de François Clouet; M. Bouillon qui donne un excellent portrait de M. Leroux, conseiller à la cour ; M. Aublet, peignant tour à tour de jolies personnes et de belles fleurs, forment une école sincère, étudiée, représentée à son extrême commencement par M. Dubufe, et à sa fin par M. Mathey. J'aurais voulu placer au premier rang M. Édouard Sain, dont le talent comme portraitriste est tout exceptionnel et recherché ; c'est une gageure, M. Sain n'expose que des études ensoleillées, éclairées à la Raoux, par le bas, plus une composition allégorique, la *Famille :* tout ce qui note et précise sa manière n'est point là ; il lui en faut sérieusement faire la guerre. Quant à M. de Uhde, il a mis toute sa maîtrise dans son *Portrait d'enfant;* on ne pouvait attendre moins de ce peintre éminent.

Trois ou quatre étonnements : de ce que M. Prinet destine au

Palais de la Légion d'honneur, bâti à l'extrême fin de l'ancien régime pour M. de Salm, des panneaux où évoluent des personnages en avance de plusieurs années ; de ce que M. Lesrel ait pu glisser une porcelaine peinte parmi des toiles, sans qu'on s'en soit donné garde ; que M. Callot, dont le nom n'est point inconnu dans les arts, ait emprunté à Nattier le moyen de portraire une jolie dame d'aujourd'hui.

Reste pour la bonne bouche, M. Boutet de Monvel. Que fait M. Boutet de Monvel : du pastel, du dessin enluminé ou de la peinture? On ne démêle pas. C'est un quelque chose d'aérien, de grêle, de tout simple, dont on raffole dans la dimension petite d'un album, et qu'on a stupéfaction de revoir tout à coup grandi, et poussé à la taille de nature. Au fond, petites ou grandes, ces histoires sont de même jeu ; petites elles en disent autant que grandes, et grandes elles n'en disent pas davantage. Mais elles amusent parce qu'elles sont fraîches, vives de ton, décentes et sans philosophie allégorique ni mystique. Et puis le dessin en est irréprochable, ce qui a sa valeur. Je ne parle ni d'un délicieux portrait rouge tendre, ni d'études de paysage cherchées en Kabylie où l'artiste a mis sa conscience et sa sincérité. Toutefois, en regardant ces besognes gentilles, on pense à Doré, lequel également rêvait de peindre et ne s'apercevait point que toute sa gloire, le meilleur de lui, demeurait en d'autres œuvres, les vignettes, les dessins mignons où pour bien peu nous irions chercher l'esprit d'une époque oubliée et lointaine...

J'ai dit tout ce que je pouvais; j'aurais voulu très bien dire. Si j'ai dit mal, mettez que je n'ai rien dit.

HENRI BOUCHOT.

La suite prochainement.)



UNE FRESQUE DU BORGOGNONE

DANS

L'ÉGLISE DE SAN-SIMPLICIANO, A MILAN



Il y a peu de temps encore, on ne distinguait que vaguement la fresque grandiose qui décore l'abside de l'église consacrée à San-Simpliciano, successeur de saint Ambroise dans l'archevêché de Milan, tant la fumée, la poussière et les efflorescences du salpêtre avaient obscurci ou dégradé la plupart des figures. Par bonheur, la commission instituée pour la conservation des monuments a pris en main la cause de l'ouvrage le plus considérable qui soit dû à Ambrogio Fossano, dit le Borgognone, et elle a chargé M. Giuseppe Steffanoni d'opérer un nettoyage, sous la surveillance de M. Luigi Cavenaghi, restaurateur émérite. Cette opération, terminée au milieu de 1892, a pleinement réussi et nous a rendu, sinon dans son intégrité, du moins dans un état presque inespéré, avec un coloris moins vigoureux qu'à l'origine, mais frais et harmonieux, un *Couronnement de la Vierge* que tous les historiens de l'art ont recommandé à l'attention des voyageurs [1].

1. Avant que les échafaudages fussent enlevés, M. Marcozzi et M. Achille Ferrario ont pu faire des photographies qui permettent d'examiner à loisir les têtes dont se compose l'œuvre du peintre milanais. C'est d'après les photographies de M. Ferrario qu'ont été exécutés les dessins de composition joints à cet article.



PARTIE CENTRALE DU COURONNEMENT DE LA VIERGE, PAR LE BORGOGNONE.

(Fresque de l'église San-Simpliciano, à Milan.)

Ambrogio Borgognone ou Bergognone naquit probablement entre 1450 et 1460, non à Fossano, en Piémont, mais à Milan. Stefano, son père, était Milanais, tandis que son grand-père ou son arrière-grand-père était peut-être originaire de Fossano. Quant au surnom de Borgognone, il le tint sans doute d'un de ses ancêtres qui aura séjourné quelque temps en Flandre, pays auquel les Italiens donnaient le nom de Bourgogne. On s'accorde à regarder comme son maître Vincenzo Foppa. De 1487 ou 1488 à 1495, il travailla dans l'église de la Chartreuse, située près de Pavie. En 1494 et en 1495, il fut occupé aussi à Milan dans l'église de San-Satiro. A Lodi, pour ses peintures de l'*Incoronata*, il séjourna en 1497. Sa belle *Assomption* de l'église San-Spirito, à Bergame, porte la date de 1508. Une autre *Assomption*, au Musée Bréra (n° 75), peinte en 1522 pour l'église de l'Incoronata à Nerviano, est son dernier tableau. On croit qu'il mourut de la peste à Milan en 1523. Telles sont les principales étapes de sa carrière. En général, les carnations de ses figures sont très pâles et il se complaît dans les tons grisâtres, qui s'accordent bien, du reste, avec les expressions douces et un peu tristes de ses personnages; mais on pourrait citer des tableaux dont le coloris ne manque ni de vigueur ni d'éclat, par exemple *Saint Siro entre saint Étienne, saint Théodore, saint Laurent et saint Juventius*, à la Chartreuse de Pavie. S'il est dépourvu d'originalité dans ses compositions, si le sentiment dramatique lui fait défaut, il a du moins le secret de l'élévation morale, d'une austérité attachante, d'une exquise pureté et d'une ferveur naïve. Malgré la présence de Léonard de Vinci à Milan (1483-1499), il resta en dehors de l'influence exercée par ce grand artiste. On reconnaît toujours en lui un primitif arriéré, exclusivement fidèle aux traditions de sa jeunesse. Dans l'art milanais, il occupe la même place, selon l'expression de M. Morelli, que Pérugin dans l'école de Pérouse, Lorenzo Costa et Francia dans l'école de Bologne, Panetti dans l'école de Ferrare et Francesco Morone dans l'école de Vérone.

Avant de peindre dans l'église San-Simpliciano le *Couronnement de la Vierge*, Ambrogio Fossano en avait exécuté un, à la Chartreuse de Pavie, dans l'une des deux absides du transept, dans celle de gauche, se contentant d'agenouiller devant le Christ et sa mère François Sforza et Ludovic le More[1], et représentant aux côtés de l'abside saint

1. Ludovic le More étant représenté comme duc de Milan, cette fresque, ainsi que l'a fait observer M. Luca Beltrami dans l'*Archivio storico dell'arte* (janv.-

Georges et saint Fortunat, saint Pierre martyr et saint Ambroise [1].

A San-Simpliciano, la scène a beaucoup plus d'importance. Il s'agissait de décorer une très vaste surface et l'auteur n'a pas introduit dans sa composition moins de soixante-dix-sept figures, sans compter de nombreuses têtes de séraphins. Ce qui frappe tout



ANGES CHANTANT.

(Détail du « Couronnement de la Vierge », par le Borgognone.)

d'abord, c'est la dimension relative des figures : d'après les errements anciens, elle varie suivant l'importance des personnages. Les anges, les saints et les saintes sont plus petits que Jésus et Marie, dont la taille n'égale pas celle du Père Éternel [2]. Celui-ci, debout, vu de face,

févr. 1893), ne put être peinte qu'après 1494, année où mourut Galéas Marie, prédécesseur de Ludovic.

1. Ambrogio Fossano peignit aussi en 1522 un *Couronnement de la Vierge* dans le tympan du tableau, déjà mentionné, qui représente l'*Assomption*.

2. Il a plus de quatre mètres de hauteur. La largeur du groupe central est de 3m,50. Toutes les autres figures sont de grandeur naturelle.

avec de longs cheveux blancs et une abondante barbe blanche, ouvre largement les bras, comme pour protéger le Christ et la Vierge assis devant lui. Une infinie bonté s'unit en lui à la toute-puissance et à la majesté des ans. Quant à Jésus, qui pose une couronne sur la tête de sa mère, ses regards d'une ineffable douceur expriment la plus tendre déférence, et Marie, joignant les mains et baissant un peu son visage souverainement pur, garde dans sa gloire la plénitude de son humilité. Entre les têtes des trois personnages plane le Saint-Esprit. A gauche sont debout, au nombre de neuf, des prophètes et des saints. Les quatre qui sont le plus près du groupe divin, parmi lesquels celui qui joint les mains en levant la tête mérite surtout d'être signalé, se recommandent à la fois par la ferveur de leur admiration et par la beauté de leurs traits. L'exécution des autres trahit une négligence imputable peut-être aux aides du Borgognone, car il n'a pas dû aborder une aussi vaste tâche sans le concours de ses élèves et peut-être même de son frère Bernardino, peintre comme lui et parfois son collaborateur. A droite se trouve un groupe de neuf saintes : il faut surtout remarquer, derrière la jeune pénitente suivie d'un petit enfant, la femme âgée, pleine de noblesse et de simplicité, dont la tête est enveloppée d'une guimpe et d'un voile. Une *mandorla*, où des têtes de séraphins se pressent les unes contre les autres, environne le Père Éternel, le Christ et la Vierge. Au delà apparaissent, symétriquement disposés trois par trois dans la voûte céleste, des anges absorbés par l'adoration, chantant, jouant de divers instruments. Ces figures sont très disparates. Il y en a de banales et de très médiocres, indiquées sommairement et même très mal construites par quelque artiste en sous-ordre, mais il y en a une quinzaine qui sont charmantes et qui dénotent un maître habitué à rendre ce que le sentiment religieux a de plus délicat et de plus suave. Avec elles, on se sent en présence de créatures d'une grâce très particulière, d'une placidité charmante, qui transportent le spectateur dans des régions idéales où règne une inaltérable sérénité. Tels sont notamment les trois anges qui jouent du tambour de basque, de la flûte et de la viole. Malheureusement, le dessin des mains est par trop négligé. Il ne faut pas, du reste, oublier que le *Couronnement de la Vierge* de l'église San-Simpliciano n'était pas destiné à être vu de près, et qu'à distance, dans le demi-jour du sanctuaire, les faiblesses de l'exécution s'aperçoivent peu. Ce qui importait principalement, c'était l'effet de l'ensemble. Or, cet effet, on ne saurait le nier, est tout à fait grandiose; il inspire le

recueillement et laisse dans l'esprit un bienfaisant souvenir. Nous reconnaissons toutefois qu'Ambrogio Fossano excelle moins dans les grandes compositions (sauf dans son *Assomption* de l'église San-Spirito, à Bergame) que dans les petites, et que, si la fresque de San-Simpliciano est son œuvre la plus étendue, il a été encore mieux inspiré en traitant des scènes plus restreintes et plus intimes,



ANGES JOUANT DE DIVERS INSTRUMENTS.

(Détail du « Couronnement de la Vierge », par le Borgognone.)

comme celles que représentent certaines peintures appartenant à la galerie Borromée, à la galerie Poldo Pezzoli, à la Chartreuse et à l'Académie des Beaux-Arts [1] de Pavie.

A quelle époque la fresque de San-Simpliciano a-t-elle été peinte? M. Beltrami, dans l'article que nous avons indiqué déjà, nous semble avoir élucidé la question autant qu'on le peut faire en l'absence de

1. Le tableau, ou plutôt le fragment de tableau, conservé à l'Académie des Beaux-Arts de Pavie, représente le *Christ portant sa croix et suivi par des Chartreux*. Il passe pour être le chef-d'œuvre d'Ambrogio Fossano.

documents positifs. Notre Couronnement de la Vierge reporte la pensée vers les peintures qui ornent les deux absides de la nef transversale à la Chartreuse de Pavie; mais il est plus grandiose, il est traité avec plus de largeur et le sentiment religieux y est plus accentué. On ne peut guère douter qu'il n'appartienne à une époque postérieure. On doit donc le placer dans le premier quart du xvi[e] siècle. Peut-être, dit M. Beltrami, fut-il entrepris vers 1517, alors que l'église et le couvent de San-Simpliciano furent rendus aux Bénédictins qui en avaient eu jadis la possession, et qui, on le sait, commandèrent au Borgognone pour leur monastère plusieurs peintures, existant encore en fort mauvais état au siècle dernier, aujourd'hui complètement anéanties.

En regardant le *Couronnement de la Vierge* de San-Simpliciano, nous n'avons pu nous empêcher de songer au *Couronnement de la Vierge*, entouré d'un chœur d'anges, qui décore l'abside de l'église Sainte-Marie de la Consolation [1], à Ferrare. Quoique très détériorée et peut-être menacée d'une ruine totale si l'on ne vient à son secours, cette fresque laisse encore distinguer ses parties principales. Le Père Éternel, tenant une couronne, sort à mi-corps du milieu des nuages, parmi lesquels apparaissent sept petits anges, tandis qu'un peu plus haut volent deux anges nus qui jouent du tambour de basque. Vers le sommet de la fresque se montrent des têtes de chérubins bleues et au-dessus d'elles se trouvent des têtes de chérubins rouges. De chaque côté du groupe central, trois archanges sonnent de la trompette. Le bas de la composition est occupé par la Vierge, dont on aperçoit vaguement le buste, et par deux chœurs composés chacun de cinq grands anges qui sont à genoux sur des nuages et qui mettent toute leur âme à jouer de la harpe, de la viole, du violon et de la basse [2].

Si l'on est frappé, ici, par le caractère grandiose de l'ordonnance, on l'est plus encore par l'originalité des types. Avec sa grosse tête chauve, ses épais sourcils blancs, sa longue barbe blanche, ses carnations d'un ton briqueté, le Père Éternel, qu'enveloppent une tunique vert clair et un manteau rouge, a une physionomie un peu étrange ; il y a en lui un singulier mélange d'énergie et de bienveillance.

1. Cette église, quand nous l'avons visitée, servait de remise aux voitures du train d'artillerie.

2. En avant de l'abside, on remarque quatre demi-figures de saints, séparées par des arabesques sur fond rouge. Le moine de droite est très beau.

Dans son *Guida del forestiere per la città di Ferrara* (1787, p. 85), Frizzi attribue cette fresque à Domenico Panetti. Outre qu'on n'y constate pas le style propre à ce maître, il suffit, pour repousser l'hypothèse émise par Frizzi, de se rappeler que l'église de la Consolation, commencée en 1500, ne fut achevée qu'en 1516, comme Frizzi lui-même le rapporte dans ses *Memorie per la storia di Ferrara* (2e édition, Ferrare, 1848, t. IV, pp. 199-200), et que Panetti mourut en 1511 ou en 1512.

On peut, au contraire, nommer avec vraisemblance Lodovico Mazzolini, de Ferrare (né vers 1479, mort entre 1528 et 1530). A la vérité, la grande dimension des figures ne s'accorde guère avec l'habitude qu'avait Mazzolini de renfermer dans des cadres exigus de nombreux personnages. De plus, ses œuvres incontestables n'ont pas un caractère si archaïque; il y montre plus de science et moins de naïveté, plus de souplesse et moins d'élévation. Mais, dans le *Couronnement de la Vierge*, peint probablement au début de sa carrière, les anges rappellent jusqu'à un certain point le caractère des figures familières à Mazzolini. Ajoutons que le Père Éternel n'est pas sans analogie avec un Père Éternel, tenant le globe du monde et bénissant, dont on lui fait honneur dans la collection de M. Riccardo Lombardi, à Ferrare, et qui, par le style, par la couleur, se rapproche de la grande crèche appartenant à la Pinacothèque (n° 88). Le Père Éternel de la collection Lombardi a le même aspect que celui du *Couronnement de la Vierge*. Vêtu d'une tunique blanche et d'un manteau rouge, il est chauve aussi et a une longue barbe. Il baisse également la tête de telle sorte que les arcades de ses sourcils cachent presque ses yeux.

Si maintenant nous comparons la fresque peinte dans l'église San-Simpliciano et celle qui décore l'église de la Consolation, nous constatons dans la première plus de sérénité, de douceur et de charme, dans la seconde plus d'animation et une certaine rudesse. A Milan, le Borgognone nous montre des visages célestes, empreints d'un tendre mysticisme. A Ferrare, Mazzolini fait circuler dans ses figures, auxquelles ne manque pas du reste le sentiment religieux, une vie intense, et c'est en se rattachant de plus près à la réalité qu'il trouve le moyen de captiver la sympathie.

GUSTAVE GRUYER.

LE SAINT SÉPULCRE

DE

L'HOPITAL DE TONNERRE



On peut aujourd'hui tenir pour complets les renseignements acquis sur les ouvrages dont Claux Sluter et Claux de Werve, son neveu, ont décoré, de 1389 à 1411, l'ancienne chartreuse de Dijon : Puits de Moïse, statues du portail et tombeau du duc Philippe le Hardi[1]. Le tombeau de Jean sans Peur, exécuté, de 1443 à 1470, sur le modèle du précédent, par Jean de La Huerta et Antoine Le Moiturier, paraît aussi avoir un historique définitif[2]. En dehors de ces remarquables monuments, qui ont inauguré une rénovation si caractéristique et si générale dans la statuaire du xve siècle, il reste à passer en revue les œuvres des continuateurs de Sluter et à établir pour chacune d'elles, comme il a été fait pour les antérieures, un état civil de stricte authenticité. La tâche serait laborieuse si le temps et surtout nos aïeux en avaient moins anéanti; le peu qui en subsiste simplifie cette enquête. Cependant d'intéressants spécimens ont çà et là échappé à la destruction. Le *Saint Sépulcre* conservé dans une chapelle de l'hôpital de Tonnerre[3] mérite de figurer au premier rang de ces rares et précieuses épaves.

1, 2. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. IV (1890), p. 351-360, et t. V (1891), p. 167-174.

3. Sur l'hôpital dit des Fontenilles, de Tonnerre, fondé à la fin du xiiie siècle par la comtesse Marguerite de Bourgogne, consulter, au point de vue historique et



ENSEMBLE DU SAINT SÉPULCRE DE L'HOPITAL DE TONNERRE.

Un érudit tonnerrois, mort il y a vingt-cinq ans, M. Camille Dormois, a découvert, dans les archives de l'hôpital, des données précises sur la date et les auteurs de ce saint sépulcre; malheureusement, il s'est borné à les consigner *grosso modo* dans un journal du cru. L'article, il est vrai, a été tiré à part à quelques exemplaires [1]; mais, soit par le journal, soit sous forme de plaquette, la publicité en a été tellement restreinte qu'après avoir rendu pleine justice à une priorité de recherches il nous est loisible de reprendre à nouveau la question en rectifiant et complétant l'article de notre devancier du résultat de nos propres investigations dans les archives de l'hôpital de Tonnerre.

Examinons les documents que possèdent ces archives sur l'origine du Saint Sépulcre.

Le premier a trait au don qu'en fit à l'hôpital un riche bourgeois de Tonnerre, du nom de Lancelot de Buronfosse. L'acte est daté du 30 avril 1454 et émane du « maistre de l'hospital » assisté des frères et sœurs préposés à la direction de l'établissement. « Comme il soit ainsy — est-il dit au début — que nostre très cher et bien amé Lancelot de Buronfosse, marchant, demeurant à present à Tonnerre, luy meu de devotion, si ait *de nouvel faict faire de ses propres deniers*, en l'honneur de Dieu et pour l'augmentation, grand bien, utilité et prouffict de nostre eglise et hospital et de nous, oures (maintenant) et pour le temps advenir, *ung moult riche, notable et devoult sanctuaire, c'est asscavoir ung sainct sepulchre, lequel est assis et apposé en une chappelle de nostredicte eglise*..., lequel sainct sepulchre est et sera pour le temps advenir une chose de très grand prouffict et grand revenu pour nostredicte eglise, et *lequel a cousté grand somme de deniers audict Lancelot* »; en reconnaissance de cette libéralité, les donataires s'engagent à « dire et celebrer par chacun an, perpetuellement, au cœur (*sic*) et au grand autel d'icelluy hospital, ung anniversaire

archéologique : Quantin, *De l'administration économique de l'hôpital de Notre-Dame de Fontenilles de Tonnerre, au* XIV[e] *et au* XV[e] *siècle*, dans le *Bullet. de la Soc. des sciences .. de l'Yonne*, t. III (1849), p. 305-354; — Camille Dormois, *Notes historiques sur l'hôpital de Tonnerre*. Auxerre, 1852, in-8°; — Edmond Regnault, *Les tombes de l'église de l'hôpital des Fontenilles, à Tonnerre*, dans l'*Annuaire du département de l'Yonne*, 1886, p. 193-251, et 1887, p. 315-319.

1. *Notice sur le sépulcre de l'hôpital de Tonnerre*, par Camille Dormois. S. l. n. d. (vers 1863), plaquette in-8°, de 6 p. (Extrait du journal : *Le Tonnerrois*.) — *Le Répertoire archéologique du département de l'Yonne*, par Max. Quantin, se réfère à cette plaquette (article Tonnerre, col. 275-276).

solempnel, c'est assçavoir, la veille, vigilles et laudes des trespassez à neuf leçons, et le jour dudict anniversaire, trois messes de notte (en musique), à diacre et à soubzdiacre, et les coriaulx en chappes, dont l'une et la première desdictes messes sera de Sainct Esprit, la seconde de Nostre Dame et la tierce des Trespassez, ensemble recommandations pour le salut et remède de l'ame dudict Ancelot et de tous ses amis et bienfacteurs et parens trespassez ; lequel anniversaire sera dict et celebré chacun an perpetuellement en icelluy hospital par nous et noz successeurs, maistres, frères et sœurs d'icelluy hospital, le lundy d'après l'Invention Saincte Croix en may, et vigilles le dimanche au soir, sans en pour ce payer par icelluy Lancellot ne par ses ayans cause, oures ne pour le temps advenir, aucune aultre redevance à ladicte eglise, excepté de faire leurs devoirs à l'offrande, se bon leur semble, selon leurs bonnes devocions. Et fournira icelluy Lancelot, sa vie durant seulement, le luminaire de cire qu'il conviendra pour faire icelluy anniversaire, tel et si ample que bon luy semblera, et après son decès ladicte eglise le fournira, sans ce que les parens et amis d'icelluy Lancellot soient tenuz d'en riens payer, se bon ne leur semble. Et se commencera icelluy anniversaire le lundy après ladicte feste de Saincte Croix prochainement venant et le dimanche precedent vigilles. Et après le decès d'icelluy Lancelot nous et noz successeurs... seront tenuz de notiffier et faire assçavoir par chacun an à toujours aux heritiers et ayans cause dudict Ancellot, ou à l'un d'eulx pour tout, le jour de la celebration dudict anniversaire, affin de faire leurs devos (*sic*) audict service, telz que bon leur semblera ». Pour assurer la célébration à perpétuité de cet anniversaire, les administrateurs de l'hôpital y affectent une rente de trente sols tournois, avec formelle stipulation qu'en cas d'inexécution de leur engagement, le donataire et ses héritiers auront le droit de « prendre et lever ladicte rente » pour « l'employer et convertir à la celebration d'icelluy anniversaire oudict hospital ou en tel autre lieu et par telz gens d'eglise que bon leur semblera ». Enfin, ajoutent-ils dans l'acte, « serons tenuz, ou nos successeurs après nous, le jour du trespassement dudict Lancellot, au cas qu'il trespassera en la ville de Tonnerre, de aller querre (chercher) son corps à la procession de nostredicte eglise, pour icelluy inhumer et enterrer en la chappelle dudict sepulcre, et de dire et celebrer en icelle eglise, le jour de l'obit dudict Lancelot, trois messes de notte, l'une de Sainct Esprit, l'aultre de Nostre-Dame et l'aultre des Trespassez, pour le salut de l'ame dudict

Lancellot, sans ce que les heritiers ou ayans cause d'icelluy Lancellot soient pour ce tenuz de nous en aulcune chose payer, s'il ne leur plaist; et semblablement seront tenuz nous et nos successeurs de le faire aux parens et amys charnelz heritiers d'icelluy Lancellot, se ilz se requièrent et demandent estre inhumez et sepulturez en icelluy hospital et chappelle dudict sepulcre [1]. Et se aulcuns des parens et amiz charnelz d'icelluy Lancellot requièrent à veoir ledict sepulchre à heures deues et convenable, l'on leur monstrera icelluy sepulcre sans aulcune difficulté » [2].

L'histoire des arts, à n'importe quelle époque, ne devant jamais faire abstraction du milieu social, les conventions de ce contrat nous ont paru assez instructives sous le rapport des mœurs du XVe siècle pour être analysées avec quelques détails. Au point de vue spécial du monument qui nous occupe, il en résulte que le don du Saint Sépulcre à l'hospice date de l'année 1454. Notons aussi que cet établissement espérait en tirer « très grand prouffit et grand revenu » en l'exposant, moyennant rétribution, à la vénération des fidèles, comme cela d'ailleurs se pratiquait généralement dans les églises privilégiées possédant quelque rare relique ou quelque autre pieuse curiosité. En homme pratique, le donateur se réserva, pour lui et ses héritiers, le droit de « veoir ledict sepulcre, à heures deues et convenables », sans bourse délier.

Nous connaissons, à un léger écart près, la date de l'œuvre. Les comptes de l'hôpital vont la préciser et faire surgir de l'ombre les noms des *imageurs* qui exécutèrent ce superbe groupe.

Le compte de la Saint-Remi [3] 1452 à la Saint-Remi 1453 contient les mentions ci-après :

« Payé à *Jehan Michiel* et à *Gorge de La Sonnecte, ymageurs, qui ont fait le sepulcre dudit hospital*, en argent pour leur pitence, pour acourt (accord) fait à eulx, present tous les frères de l'ostel (de l'établissement), pour ung an, XIIII franz ; pour ce, payé pour le demy an depuis Pasquez jusquez à lad. Saint-Remy » 1453, 7 livres.

1. Les héritiers du donateur usèrent de cette faculté. Quantin, *Répert. archéol. de l'Yonne*, col. 276. — E. Regnault, *Les Tombes de l'église de l'hôpital des Fontenilles, à Tonnerre*, p. 231-232.

2. *Archives de l'hôpital de Tonnerre*, C. 6. L'acte original est perdu, mais il en existe deux copies du XVIe siècle.

3. Le 1er octobre.



SAINTE FEMME AU TOMBEAU.

(Détail du Saint Sépulcre de l'hôpital de Tonnerre.)

« Baillié aux ymageurs qui ont fait le sepulcre audit hospital, dû par ledit temps », 8 bichots [1] de froment.

« Baillié à *Jehan Michiel* et à *Gorge de La Sonnecte, ymageurs*, pour leur despance de vin, mois d'octobre, de novembre, de decembre, de janvier, de fevrier, de mars, d'avril et de may, les deux pars de quatre grans muys [2] de vin; pour ce, deux grans muys et une fillecte [3] de vermel » (vin rouge) [4].

Au compte suivant, de 1453-1454, nouvelles mentions analogues :

« Payé à *Jehan Michiel* et à *Gorge de La Sonnecte, ymaigeurs, qui ont fait le sepulcre audit hospital*, pour la moitié de XIIII franz qui (qu'ils) devoient avoir pour leur pidance avecque certain nombre de blef, de vin et de bois, laquelle moitié de lad. somme leur a esté payé es comptes precedens », 7 livres.

« Baillié aux ymaigeurs qui ont fait le sepulcre dudit hospital », 16 bichots de froment.

« Baillié à *Jehan Michel* et à *Gorge de La Sonnecte, ymageurs*, qui ont fait le sepulcre dudit hospital, ung grant muy et une fillecte de vermel [5] ».

Là s'arrêtent les indications fournies par les comptes au sujet de Jean Michel et de Georges de La Sonnette. A défaut de renseignements plus explicites sur ces artistes, relevons encore les principaux détails relatifs à la pose du Saint Sépulcre et à l'appropriation de la chapelle où il fut placé; quelques-uns présentent d'autant plus d'intérêt que la chapelle actuelle ne ressemble guère aujourd'hui, comme mise en scène, à ce qu'elle était alors.

On lit, tout d'abord, dans le compte de 1452-1453 :

Payé 100 sols « à Loram Maugras, royer (charron), demorant audit Tonnerre, pour trois paires de roes pour deux charretins, pour un grant branquart pour amener les pierres du *sepulcre* » et pour « plusieurs autres ovraiges de son metier [6] ».

Le compte de 1453-54 enregistre, d'autre part, les dépenses qui suivent :

1. Le bichot équivalait environ à 400 livres.
2. Le grand muid de vin valait environ 300 litres.
3. La feuillette valait environ 120 litres.
4. *Arch. de l'hôpit. de Tonnerre*, E 3, fol. 20 v°, 28 v°, 30 v°, et E 3 bis, fol. 16 v°. — Ce compte et le suivant sont en double.
5. *Arch. de l'hôpit. de Tonnerre*, E 3, f. 38, 45 v°, 47; E 3 *bis*, f. 38.
6. *Arch. de l'hôpit. de Tonnerre*, E 3, f. 26; E 3 *bis*, f. 21.

« Payé à Jehan Berry, masson, demorant à Vaselay[1], pour luy et pour son valet, pour avoir esté IX journéez au despans dudit hospital, pour avoir aidié à oser (asseoir) *le sepulcre* dudit hospital pour chascun jour pour eux deux » 6 sols 8 deniers, 60 sols.

« Payé à Jehan Frenau, masson, demeurant à Chablies, pour marchié fait à luy de faire les fondemens sur quoy est assis ledit. *sepulcre,* pour l'uisserie (la porte) de la chapelle où est ledit sepulcre, et pour la paver », 8 livres 5 sols.

« Payé à Jehan le chambrileur (le menuisier), demorant audit Tonnerre, pour avoir fait la fermeté (la niche) où est *le Sarazain qui montre ledit sepulcre,* pour avoir fait (la) closon qui est devant et au chief dudit sepulcre, et pour l'uisserie neuve pour mectre en la chappelle où est ledit sepulcre, par marchié fait à luy », 6 livres 10 sols.

« Payé à Jehan Miroer, pour avoir fait les verrières de lad. chapelle », 30 sols.

« Payé à Jehan Gulenoire, de Lesignes, pour VII journéez qu'il a esté pour covril (couvrir) lad. chapelle de lève (lave).., et pour l'enssymenter, et V journéez de son filz, qui a esté avecque luy covril lad. chappelle, pour chascune journée dudit père et duffiz (*sic*) », 2 sols 6 deniers, 30 sols.

« Payé à Humbert Desbourdes pour la pierre qu'il a baillié pour faire led. *sepulcre* », 40 sols.

« Payé à Martin Pitois pour avoir mis en lad. chappelle deux serrures, garnies chascune de deux clez, l'une à l'uys neuf d'icelle et l'autre à la fermeté dudit *Sarazain*[2], pour tout l'ovraige de son mestier qu'il affaict (*sic*) tant en la fermeté dudit Sarazain comme en lad. chappelle », 40 sols.

« Payé pour tous despans qui ont esté fait pour les charois qui ont esté aydier à querre toutes les pierres dudit *sepulcre* avecques le charoit de l'ostel (de l'hôpital), pour pluseurs qui ont aydier pluseurs fois à roigier (ranger) lesd. pierres, compris le diner qui fut fait

1. Vézelay (Yonne). — Chablis et Lézinnes, dont il est question un peu plus loin, sont aussi deux localités de l'Yonne.

2. Ce Sarrasin n'existe plus. — On appelait *sarrasin,* le soldat romain, personnification du païen, du mécréant, qui, dans les saints sépulcres, figurait d'ordinaire comme repoussoir des personnages traditionnels : le Christ, la Vierge, saint Jean-Baptiste, Joseph d'Arimathie, Nicodème et les saintes femmes Marie-Madeleine, Salomé, Marie Cléophas, etc.

quant l'en fit le marchié de faire ledit *sepulcre*[1], où estoient pluseurs notables personnes[2] », 40 sols.

En résumé, Jean Michel et Georges de La Sonnette avaient mis la dernière main dès 1452, probablement, ou en 1453, au plus tard, à toute la partie sculpturale du monument que Lancelot de Buronfosse leur avait commandé et que, une fois terminé, celui-ci donna à l'hôpital ; la mise en place dans la chapelle eut lieu de 1452 à 1454. Dès le mois d'octobre 1452, l'hôpital occupe les deux *imageurs* un an au moins, à des travaux non spécifiés moyennant la somme de 14 frans par an, en argent, plus une certaine quantité en nature de blé, de vin et de bois, ce qui paraît impliquer aussi le logement.

Quels sont ces travaux? Il n'est guère admissible que la pose seule du Saint Sépulcre ait demandé un temps si long aux deux artistes[3], et, par suite, nécessité leur présence à l'hôpital pendant plus d'une année; mais les comptes ne donnent à cet égard aucune explication. L'hypothèse la plus vraisemblable est que les auteurs du groupe furent chargés, après son achèvement, d'autres ouvrages pour l'église de l'hôpital. On sait positivement, en effet, qu'il y en eut alors d'exécutés, un jubé, entre autres[4], dont il ne reste plus rien aujourd'hui, sauf peut-être une Vierge que nous attribuerions volontiers aux auteurs du Saint Sépulcre, autant qu'on peut en juger à la hauteur vertigineuse où elle se trouve juchée maintenant dans le chœur.

Nous avons en vain cherché de tous côtés quelques renseignements sur les *imageurs* Jean Michel et Georges de La Sonnette. D'où venaient-ils? Quelles autres œuvres ont-ils produites? On l'ignore absolument. Aucun autre texte, que nous sachions, n'a signalé jusqu'ici leur passage ou leur séjour en Bourgogne. Ils n'ont pas davantage, à notre connaissance, laissé de trace dans les provinces voisines, ni même dans d'autres régions. Nulle part, le moindre

1. Malgré l'amphibologie de ce passage, il ne peut s'agir ici que du marché passé pour *la pose* du saint-sépulcre.

2. *Arch. de l'hôpit. de Tonnerre,* E 3, f. 38-39; E 3 *bis*, f. 38 v°-39 v°.

3. C'est d'autant moins présumable que, d'après les extraits de comptes cités plus haut, deux maçons contribuèrent pour une part importante à cette besogne.

4. Les administrateurs de l'hôpital prirent, le 26 septembre 1454, une délibération à l'effet d'emprunter la somme de 60 francs, « pour les grans charges que nous a convenu faire depuis environ deux ans tant pour le *sepulcre*, le *jubé*... » — Quantin, *De l'administration économique de l'hôpital... de Tonnerre au* XIVe *et au* XVe *siècle,* dans le *Bullet. de la Soc. des sciences de l'Yonne*, t. 3 (1849), p. 335.

document où l'on retrouve leurs noms. N'en saluons pas moins avec déférence ces artistes inconnus.

On reproche souvent aux archéologues de province des admirations trop exubérantes. L'auteur du *Répertoire archéologique du département de l'Yonne*, feu Max. Quantin, — érudit très estimable, d'ailleurs, — n'avait pas à craindre d'encourir un pareil blâme. Au contraire, dirions-nous plutôt. Le groupe de Jean Michel et de Georges de La Sonnette n'a pas eu le privilège de provoquer chez lui le plus léger élan d'enthousiasme. « L'ensemble — dit-il — est d'un bon style gothique et de grandeur naturelle[1]. » C'est bref et médiocrement élogieux.

Il nous paraît cependant qu'il y a là autre chose que du *bon style gothique*, et tous ceux qui ont pu voir sur place ce monument remarquable partageront sans doute notre avis. L'habile et imposante distribution du groupe, l'aspect saisissant du Christ étendu sur le tombeau, l'allure magistrale des deux autres figures du premier plan (Joseph d'Arimathie et Nicodème, ensevelissant Notre-Seigneur), le caractère, l'expression et l'individualité des cinq personnages abîmés dans la douleur derrière le cadavre divin (la Vierge, saint Jean et les trois saintes femmes Marie-Madeleine, Salomé et Marie Cléophas), — voilà certes des qualités très appréciables et qui, pour être *gothiques*, si l'on veut, n'appartiennent pas, à coup sûr, à un art banal. Et ce ne sont pas les seules. Il faut y ajouter l'interprétation sincère et vigoureuse de la nature, l'ampleur dans le jet des draperies et la hardiesse d'exécution qui distinguent la robuste et fière école de Claux Sluter. En continuant ses traditions, les deux imageurs du Saint Sépulcre de Tonnerre n'ont pas démérité du glorieux rénovateur de l'art sculptural du xve siècle.

BERNARD PROST.

1. *Répert. archéolog. de l'Yonne*, col. 276.



CLAUDIUS POPELIN

ET LA

RENAISSANCE DES ÉMAUX PEINTS

(DEUXIÈME ARTICLE[1].)

II



Claudius Popelin est né à Paris en 1825; il le dit lui-même dans un des sonnets qu'il aimait à rimer, et c'est dans un poème encore : « Histoire d'avant-hier », qu'il fait le récit de ses jeunes années; quoiqu'il cherche à donner le change, on le reconnaît sous le masque qu'il a pris et c'est bien sa vie de collège qu'il raconte, ses amours ingénues et ses erreurs qu'il confesse. — N'éprouvons-nous pas tous, à l'automne de la vie, le besoin de revenir sur nos pas pour ramasser comme des pierres précieuses, les souvenirs que nous croyions perdus? Le temps ne les a pas ternis.

Le père de Claudius Popelin a tenu dans l'industrie parisienne une situation notable; on lui doit un produit très estimé des gens économes; c'était un fin lettré qui, avant de se donner au commerce, avait appartenu à l'enseignement, aussi voulut-il donner à son fils une instruction solide. On n'avait pas encore simplifié les programmes universitaires et ce qu'on apprenait de grec et de latin, on avait chance de le bien savoir. Claudius eut des succès en Sorbonne, il fut heureux, dit-il :

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. VIII, p. 212.

..... Ayant eu par hasard
A mettre en vers latins la fable de Myrtile,
Je sus, cousant si bien des centons de Virgile,
Avec tant d'éloquence en peindre mes amours,
Que je fus, haut la main, le premier du concours.

Le voilà bachelier et amoureux de sa cousine, il gardera toute sa vie le reflet de cette heure de jeunesse où il marchait dans un « monde enchanté »; il ne perdra jamais le style précieux enseigné par ses maîtres, ni la fidélité aux classiques préférés; il saura souligner d'un distique latin le sens d'une allégorie peinte, mais de plus il caressera comme Dante jusqu'à l'heure dernière :

.... son pur amour dépourvu d'espérance,
Son beau rêve d'enfant, sa chère Béatrix.

Il fit son droit et le fit assez mal, mais en même temps, par une intelligente concession à ses goûts, son père lui permit d'entrer dans l'atelier de Picot; c'est là qu'il commença à peindre et qu'il connut Cabanel, Bouguereau, Giacometti, Laugée et Pils; ce dernier, bien que son aîné de beaucoup, se lia avec lui d'une étroite amitié.

Il y a de Popelin un charmant portrait, fait à cette époque par Pils et qui, enlevé au bout de la brosse, est plein de fraîcheur, de jeunesse et d'éclat[1]. L'artiste y est représenté en tenue d'atelier, la palette à la main : c'est Popelin, tel qu'il était avant son départ pour l'Italie, quand il menait à Paris la vie joyeuse. « L'école était si loin et le plaisir si près. » Son père le réveille et l'arrache à cette existence inutile, il lui montre un but à atteindre, lui permet de se donner tout entier aux arts ou aux lettres, mais il veut qu'il s'y prépare par une retraite, par un exil laborieux et, en 1846, à l'âge de vingt et un ans, Claudius Popelin se met en route pour l'Italie.

L'Italie d'alors n'était pas celle que nous ont faite aujourd'hui les chemins de fer et les guides. On n'y rencontrait pas des bandes de touristes, les hôtelleries y étaient rares. Aller en Italie était le rêve de tout poète, de tout artiste épris d'idéal: on lisait encore Byron; George Sand et Musset avaient rapporté de Venise la passion douloureuse dont le germe allumait dans les âmes autant de curiosité que d'amertume. Puis l'Italie était captive, elle avait dans les fers une beauté qu'elle a perdue.

Popelin y vécut deux ans, mais il voyagea peu et ne vit pas toutes

1. Nous publierons ce portrait dans la suite de cette étude.

les cités qu'il nomme en son roman d'amour. Il séjourna longtemps à Florence : c'est là qu'il subit le charme, c'est là que s'opéra la métamorphose et que naquit le poète, le philosophe aimable et disert que nous avons connu. Il y apprit à vivre et à penser non pas comme un sujet du grand-duc régnant, mais comme le citoyen d'une république idéale, « milieu très favorable à la liberté des esprits ». Il fréquenta les bibliothèques et les musées, traduisant les auteurs, copiant les maîtres, s'imprégnant de poésie et d'histoire, s'identifiant par les yeux et par l'âme avec un passé merveilleux, apprenant la langue de Dante et du Tasse, peignant, écrivant, rêvant surtout.

La révolution de 1848, qui secoua l'Europe, eut en Italie comme en France de sanglantes journées; Popelin revint à Paris et, s'il sortit un jour de son rêve pour se mêler aux combattants et jouer un rôle héroïque dans la folie de l'émeute, ce fut pour revenir aussitôt à son calme. Plus jamais il n'eut la curiosité de descendre aux choses de la politique : dédaigneux des querelles de partis, supérieur aux calculs d'ambition, il demeura depuis dans une superbe indépendance.

En ce temps-là c'était un ignoré, mais un fervent; il rentrait au logis non pas comme un enfant prodigue, mais comme le fils attendu pour qui sont toutes les tendresses du père et les consolations aussi; car — il l'a raconté dans ses vers — il revenait meurtri, ayant aimé, ayant souffert et dans ses poètes préférés il cherchait un remède, voulant, par leurs chants douloureux, bercer sa peine.

Il reprit ses pinceaux. Il lui fallait un maître capable de mettre en ordre tout ce qu'il apportait d'idées et de formules : il s'adressa à celui qui, mieux que tout autre, pouvait le comprendre et l'aider, à Ary Scheffer; pendant dix ans, le maître et l'élève vécurent dans une intimité profonde, une amitié réelle. C'était le temps où Ary Scheffer subissait lui-même l'action de Ingres, luttait, souffrait, se rendait, cessant d'être le peintre romantique du *Larmoyeur* pour tracer d'une ligne plus précise et d'un pinceau moins chaud le *Christ consolateur* et le *Jésus sur la montagne*. Popelin arrivait donc à une heure d'incertitude et lui qui admirait de toute son âme, de poète florentin la *Françoise de Rimini*, il lui fallait écouter muet les emportements de Ingres, qui régentait son maître.

Les leçons que Claudius Popelin allait prendre ne pouvaient donc pas avoir leur plein effet et cela explique comment il fut le confident bien plus que l'élève d'un maître, qui avait le double de son âge. Bartholdi, qui travaillait en même temps aussi dans l'atelier de Scheffer a subi, comme Popelin, l'effet de cette inquiétude. Ils n'ont

gardé ni l'un ni l'autre la direction qu'ils avaient cherchée et qu'essayait en vain de leur donner le grand peintre : tous deux, pourtant,



DIANE, DESSIN DE CLAUDIUS POPELIN.

(Étude pour un émail.)

ont pris à son contact une part de son âme, ils lui doivent assurément une valeur et quelque chose de leur talent.

C'est au Salon de 1853 que Popelin fit son premier envoi : *Dant*

lisant ses poésies à Giotto. Nous n'avons pas à raconter les débuts du peintre, la *Gazette* a souvent rendu compte de ses travaux et Paul Mantz lui a donné des éloges auxquels nous n'avons rien à ajouter. Mais ce qu'il est à propos de noter, en feuilletant les catalogues des Salons de peinture, c'est la fidélité que Popelin garda aux sujets de la Renaissance et particulièrement aux choses d'Italie : — C'est, en 1857, *Robert Estienne entouré des savants qui l'aident à ses travaux;* en 1859, c'est *Calvin à la cour de Ferrare;* c'est *Guillaume Budée, fondateur du Collège de France, apprenant d'Hermonyme de Sparte la langue grecque dont il fut dans notre pays le premier professeur;* en 1861 surtout, c'est *Dante victorieux rentrant à Florence après la bataille de Campaldino.*

Dans ses émaux, plus tard, nous remarquerons les mêmes noms avec des sujets plus simples, mais une préoccupation identique; toujours il restera fidèle à la saine doctrine de la science, de l'art et de la poésie.

Nous avons revu quelques-uns des portraits qu'il a peints, ils sont d'un dessin serré et d'une belle pâte. Dans un portrait qu'il fit de lui-même et que possède son fils, nous avons retrouvé les procédés d'Ary Scheffer, mais de la première manière, colorée, chaude, emportée. Ce portrait est curieux à un autre titre, c'est que Popelin s'y est peint à la Musset : sa barbe blonde, son opulente chevelure, sont arrangées de façon à accentuer la ressemblance.

Je n'ai pas connu Popelin en ce temps-là, mais ses amis m'ont dit combien il était beau déjà, — d'une beauté moins grave, moins fière, moins hautaine, — avec moins de style peut-être et plus de gaieté. M. Bartholdi, son camarade d'atelier chez Ary Scheffer, m'a dit qu'il était joyeux, rieur, aimable et bon, qu'il avait déjà les exquises qualités de causeur que nous lui avons connues, mais que le charme agissait sur son auditoire avec plus de force, parce qu'il avait plus de jeunesse et d'entrain, moins de solennité. Mais, ajoutait-il, « il avait des heures de mélancolie d'où rien ne le pouvait tirer, il s'y plongeait comme dans un rêve; il avait rapporté ça d'Italie, et quand ça le prenait, nous le plaisantions disant : Voilà Popelin en route pour Ferrare, il va faire la cour à sa duchesse ».

Outre ses tableaux, Claudius Popelin se dépensait à des occupations multiples; il collectionnait des livres à devises et à emblèmes, il écrivait beaucoup, il dessinait, il s'essayait à graver; il fit des pochades en nombre considérable, il s'amusa à composer des ornements et des scènes dans le goût du XVIIIe siècle, mais y renonça vite pour s'occuper de céramique.

Son fils garde une intéressante série de faïences peintes à la façon des majoliques italiennes, qu'il fit avec les conseils de Joseph Devers. — Ce sont des décors enlevés avec une verve facile et un grand sentiment de la couleur. Scènes héroïques, têtes casquées, arrangements ornés, fières devises, sujets à emblèmes, tout est plein de saveur, et, en même temps qu'il peignait ces plats de terre, l'artiste étudiait l'art du potier, s'instruisant en cela comme il fit plus tard de l'émail. — En sorte que le livre qu'il a écrit en 1878 sur les *Vieux arts du feu* n'est pas le résultat de quelque hâtive compilation, mais la conséquence d'une *science laborieusement acquise et d'une pratique assidue*[1]. On n'a pas assez connu Popelin : c'était un érudit, un curieux, un persévérant qui cachait, sous une apparente indolence, une grande force de volonté. Ceux qu'effrayait un peu sa façon doctorale n'étaient pas toujours en état de profiter de ses leçons.

Il cherchait : sans être ambitieux de gloire, il avait le souci de trouver à sa pensée une forme neuve, et la peinture, telle qu'on la pratique, n'était pas pour le satisfaire. Elle devient souvent un moyen de commerce où l'art n'est plus qu'une menteuse étiquette; c'est un objet d'échange, une marchandise plus que toute autre sujette à des variations, tombée aux mains des marchands et subissant à la bourse de la curiosité les hausses les plus imprévues.

Claudius Popelin répugnait à ces maquignonnages, comme tous les vrais artistes qui sont la gloire de notre école; mais il lui importait peu de couvrir de couleur une toile ou un mur, un panneau de bois ou un vélin : il en est de l'art de peindre comme du don d'écrire,

1. En 1860 déjà, Popelin avait publié un intéressant travail sur la céramique : *Les Troys libvres de l'art du Pottier, esquels se traicte non seulement de la Practique, mais briefvement de tous les secretz de ceste chause qui jouste mes huy a estée tousjours tenue célée, du cavalier Cyprian* Piccolpassi-*Durantoys, translatée de l'italien en langue françoise par maistre Claudius Popelyn, parisien.* Paris, M.D.CCCLX, librairie internationale, 24, rue Hautefeuille.

Ce livre curieux, devenu assez rare, est illustré de figures naïves et de planches; il indique bien les tendances que subissait alors l'artiste, et la préface est pour intéresser les céramistes.

Il y en a trois précieux exemplaires, l'un qui appartenait à Ph. Burty et qui passé à sa vente, porte dans la reliure une plaque d'émail peint, au double profil d'Alphonse d'Este et de Guid'Ubaldo d'Urbin; le second appartient à S. A. I. la princesse Mathilde; outre une curieuse dédicace ornée de peintures, il a, dans l'épaisseur de la reliure, un très remarquable émail d'Alphonse d'Este; le troisième enfin était à E. About; il est décoré d'un joli émail représentant un buste de femme, en costume de la Renaissance, avec l'inscription :

VENUS VITRI PRÆSES.

il faut trouver la forme où la pensée sera mieux comprise, et Popelin poète, Popelin philosophe et savant, cherchait un cadre moins grand pour y inscrire son dessin — il voulait le fixer d'une manière ineffaçable, — il se souciait moins de l'arrangement d'une scène que du profil d'un portrait; il le voulait précis, exact, doué de caractère; il dut penser au bronze, au camée, à tout ce qui est matière dure et inaltérable; il eût aimé à ciseler, à inciser, à modeler et à couler en fonte. L'art des Pisans était pour le tenter, mais à toutes ces formes la couleur faisait défaut; il avait cuit sur la faïence ses esquisses, mais la terre lui semblait une matière commune, il voulait mieux. Nous avons dit comment le hasard le mena à Sèvres et comment il y fut mis en rapport avec Alfred Meyer, comment il devint émailleur.

Nul mieux que lui n'était à point pour s'emparer d'un art, le ressusciter, lui communiquer l'esprit, le charme, le sens profond qu'il rêvait. Nous avons vu avec quelle ardeur Popelin se mit à l'œuvre, comment il avait installé à Yères ses fourneaux, et nous insistons sur le bon accord où vivaient le maître et l'élève, si tant est qu'on puisse donner ces noms à Meyer et à Popelin. C'est ce titre de maître, employé mal à propos, qui dérangea leur collaboration.

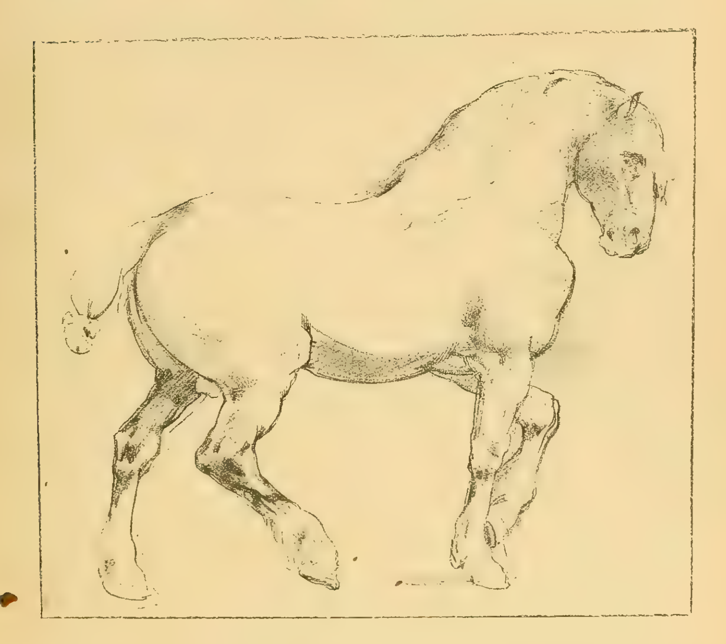
On n'avait pas perdu de temps, l'apprentissage avait été rapide; les essais d'émail, commencés en 1862, étaient exposés l'année suivante au palais des Champs-Élysées, où l'Union centrale des Beaux-Arts venait d'ouvrir son premier concours.

On trouvera dans la *Gazette* [1] un article de M. Alfred Darcel qui signale ces émaux. Il y parle de Claudius Popelyn, Parisien (*sic*), et de Julien Robillard, et il exerce sa verve moqueuse sur ce dernier, qui est l'auteur des faux Léonard et des Penicaud dont on venait souvent lui proposer l'achat. Il est étrange que ce même Robillard, qui était employé à Sèvres, et qu'avec lui Meyer-Heine, Mme Apoil et Alfred Meyer restent mêlés à ces vilaines opérations de truquage; on regrette que des artistes appartenant à la Manufacture de l'État se soient prêtés si longtemps à cette compromettante besogne.

Dans le journal *La France* des 11, 18 et 25 novembre 1863, on pourra lire une suite d'articles très habilement écrits par le comte Horace de Viel-Castel, sur l'art de l'émail peint. Ils sont suivis des lettres de Cl. Popelin et de Meyer où s'explique et s'accentue leur différend.

1. Tome XV, 1re période, page 485.

Le comte de Viel-Castel, tout en rendant justice au talent de Popelin, avait fait de Meyer un grand éloge, il avait expliqué, comme nous l'avons fait nous-même, l'origine de ces émaux, disant : « Mme Apoil appartient à l'école de Sèvres, et M. Claudius Popelin, par son maître et son initiateur, M. Meyer, y appartient également. C'est en suivant les conseils de M. Meyer, le plus habile



ÉTUDE DE CHEVAL, PAR CLAUDIUS POPELIN.

de nos émailleurs, celui qui peut-être a le mieux conservé la tradition des procédés des artistes de Limoges, que M. Claudius Popelin s'est formé. M. Claudius Popelin, élève de M. Ary Scheffer, a exécuté plusieurs tableaux, qui presque tous se rattachent au XVIe siècle, dont il a fait une étude approfondie; son dessin a du caractère et de la finesse et ses compositions sont poétiques et élégantes. Comme son maître en émaillerie, M. Meyer, il procède du troisième des Penicaud, grand artiste, dessinateur plein d'esprit, coloriste rempli de

ressources et qui ne copiait personne... » et, plus loin : « L'autre méthode, plus délicate, d'une exécution plus difficile, pratiquée par M. A. Meyer et enseignée par lui à M. Claudius Popelin, était celle de Penicaud, le Limousin, et des autres grands émailleurs de Limoges » ; enfin, il donnait l'énumération des émaux exposés que nous relevons avec soin :

« Les émaux de M. Claudius Popelin ornent deux des meubles exposés par MM. Mazaroz-Ribaillier : une bibliothèque en bois de poirier, un meuble caisse en noyer d'Amérique, et ils y forment une charmante décoration; les sujets qu'il a traités sont :

« Un saint Maurice en costume de chevalier du xve siècle, grisaille teintée avec émaux translucides colorés; — l'Amour, avec cette légende : *Astra terrasque regit;* — Horace, médaillon, grisaille; — Collin d'Ambly, portrait de famille, carnations colorées, entourage en grisaille; — Soliman le Magnifique, empereur des Turcs, grisaille légèrement teintée; — Anne de Hongrie, impératrice d'Allemagne, médaillon avec paillons et ors; — les Armes de l'empire d'Allemagne, soutenues par deux hérauts d'armes, portant enseignes déployées (ces plaques, de 25 centimètres sur 30, avec émaux translucides colorés); — Guillaume Budé lisant, grisaille; — Mgr Hercule d'Este, armure en paillons; — Mme Renée de France, costume à paillons; — Dame Fortune adventurière, grisaille avec paillons verts et rouges rehaussés d'or; — Senèque — et Mécènes, grisailles; — Amour assis sur une corne d'abondance et tenant un cartouche où est inscrit un distique de Martial. — M. Claudius Popelin, ainsi que son maître, M. Alfred Meyer, traite largement les blancs et les fonds, etc. »

L'éloge n'était pas marchandé, on le voit, mais il fallait lire entre les lignes pour comprendre les réticences et soupçonner que cet article, si bien étudié, avait été inspiré par ceux qui voulaient mettre en doute l'originalité de Popelin. On trouverait encore aux archives de l'Union centrale les réclamations qui se produisirent devant le jury. Riocreux et Burty, qui en faisaient partie, prirent fait pour et contre. Tout ce bruit était causé par Meyer; il voulait que son nom fût prononcé, il en avait le droit assurément, on avait commis une injustice contre laquelle il était fondé à réclamer, mais Popelin n'entendait pas qu'on lui donnât pour maître le modeste décorateur qu'il avait été chercher à Sèvres. Ce mot *maître*, vingt fois répété dans le feuilleton de Viel-Castel, était une taquinerie; il écrivit à celui-ci une lettre très fière où on lisait :

« En fait d'art, quel que soit le moyen matériel qu'il me convienne d'employer, je n'ai qu'un *maître*, c'est Ary Scheffer. Je crois qu'il y a lieu pour moi de m'en contenter... Ce mot implique une supériorité et une transcendance à laquelle il se peut que M. Meyer ne prétende pas... »

A cette lettre, qui parut le 18 novembre, Meyer répondit deux jours après « ne se donnant que le titre de maître en émaillage » et reconnaissant « avoir été rétribué », mais insistant sur l'aide effective qu'il avait apportée à Popelin pour l'exécution de ses émaux et sur la « promesse qu'il avait reçue, qu'on en ferait mention ».

De ce jour l'accord des deux artistes fut rompu, la chronique de Viel-Castel les avait brouillés, et si, après trente ans écoulés, nous avons à prononcer entre eux, que ce soit pour dire qu'ils se furent utiles l'un à l'autre, et qu'ils s'étaient mutuellement enseigné.

Popelin avait appris de Meyer tout ce qu'il en voulait savoir; s'il n'avait pas été son élève en art, il avait été son apprenti dans le métier et il eût pu, sans déchoir, accepter une semblable tutelle. Pour Meyer, il avait, dans la fréquentation d'un homme savant, artiste et de distinction rare, trouvé la direction qui jusque-là lui avait fait défaut; c'est lui qui fut son élève au sens élevé du mot. En toute vérité, ils cherchèrent ensemble, ils vécurent près d'un an dans une mutuelle confiance, prenant l'inspiration aux mêmes sources, s'aidant et se complétant. — Le livre où ils ont puisé d'abord est le *Paul Jove illustré* de 1579. Les portraits qui y sont gravés ont servi de modèles à leurs premiers essais.

La différence des caractères et l'influence des milieux devaient fatalement amener une rupture entre ces deux artistes; elle se serait produite plus tard sans cette circonstance, mais il serait curieux de suivre parallèlement leurs œuvres pour noter comment, l'idée première étant la même et le procédé identique, deux ouvriers, deux artistes, ont pu si rapidement s'éloigner l'un de l'autre. Alf. Meyer était retourné à Sèvres, il avait repris sa place dans l'atelier des peintres et s'était mis patiemment à décorer des vases de porcelaine, mais la confiance lui était venue, il entrevoyait dans l'émail des ressources non soupçonnées autrefois, et le temps qui n'appartenait pas à la Manufacture, il le consacrait à des essais qui furent favorablement accueillis et peu à peu, patiemment, il se fit une place des plus honorables, aidé par les orfèvres, par l'Union centrale, par les amateurs et par les artistes. Nous avons déjà parlé de lui au début de cette étude; nous y reviendrons encore.

Le résultat utile de cette polémique avait été d'attirer l'attention des critiques d'art sur l'Émail et de faire ouvrir les portes du Salon à cette forme ressuscitée d'un art tout français. A l'Exposition des Beaux-Arts de 1864, on comptait huit peintres émailleurs : Cl. Popelin, Ch. Lepec, Alf. Meyer, Mme Apoil, Mlle Lescuyot, Sturm, Grisée et Topart. Nous renvoyons les lecteurs de la *Gazette* au très excellent article que M. Alfred Darcel a consacré, cette année-là, à la « Peinture vitrifiée »[1].

On y verra que, s'il louait les émaux de Meyer, il critiquait vivement les innovations de Lepec. Ch. Lepec était un artiste ingénieux qui cherchait à apporter aux émaux peints les procédés qu'il avait appris des émailleurs en horlogerie de Genève. Il se servait de plaques d'or couvertes d'un fondant incolore, il y peignait des sujets en grisaille et exaltait la vibration des émaux, en usant des couleurs translucides, qu'il étendait comme des glacis. Il trouvait ainsi des décors d'un effet puissant, mais il ne rachetait pas, hélas! par la correction du dessin, ce que les images avaient de chatoyant et de brutal. Elles eurent cependant une grande vogue à Paris et surtout à Londres; le goût public, mal formé, s'éprit de ce nouveau mode de peindre au feu. Le continuateur du marquis de Laborde ne pouvait pas s'y tromper, celui qui préparait la *Notice des Émaux du Louvre* tenait trop aux saines traditions des maîtres limousins pour goûter ces « trucs » d'atelier : M. Darcel fut le premier à critiquer Lepec.

Il fut aussi très sévère pour Cl. Popelin. Il lui reconnaissait un grand talent de composition, une sobriété, un goût que n'eut jamais Lepec, mais il ne manqua pas une occasion de le quereller sur l'emploi de ses émaux blancs; il les trouvait d'une pâte trop transparente, bleuissant dans les ombres, faisant trou, ne présentant pas les fermetés de modelé des maîtres du XVIe siècle. Nous avons revu tout récemment le *Pic de la Mirandole*, qui appartient au Musée des Arts décoratifs et qui avait figuré au Salon de 1864; c'est évidemment un des plus faibles parmi les émaux de Popelin : il est sans harmonie. Au contraire, M. Darcel eut des éloges pour le *César*. Cet émail fit sensation; je me souviens de l'impression qu'il me causa à moi-même. Je ne connaissais pas encore Popelin, je n'avais même prêté qu'une attention médiocre aux émaux qu'il avait exposés l'année précédente à l'Union centrale, mais je subis la surprise qu'éveillait dans le public cette œuvre si personnelle, cette plaque

1. Tome VII, 1re période, pages 83 et suivantes.

éclatante sertie dans son cadre d'ébène : c'était la première manifestation franche de l'art qui renaissait et M. Darcel répéta ce qu'avait



PORTRAIT DE NAPOLÉON III, PAR CLAUDIUS POPELIN.

(Dessin pour l'émail.)

dit Vieil-Castel, c'est qu'il y avait un rapport très direct entre cette façon d'émail et les émaux des Courteys.

J'écris cette étude à la veille du jour où va s'ouvrir l'exposition

des œuvres de Popelin. On y reverra le *César*, peut-être y trouvera-t-on que cette figure équestre du Romain triomphant s'enlève sur un ciel trop nuageux, trop tourmenté, trop bleu. L'artiste a multiplié les difficultés, en compliquant sa composition de trop de couleurs claires. Le cheval est blanc, César est habillé d'une cuirasse d'un bleu verdissant, il est enveloppé d'un manteau de pourpre, les chairs sont modelées en blanc et à peine rosées, il y a des accessoires nombreux : une ville dont les édifices et les murailles sont détaillés en or, s'étale dans le lointain, un fleuve aux eaux bleues la sépare des premiers plans, un phylactère au ton de saphir s'enroule sous les pieds du cheval et porte en lettres d'or le fameux *Veni, vidi, vici*. Tous ces tons nuancés, coupés, rompus, font une vibration étrange et confuse dans la matité du grand cadre noir, et cependant c'est puissant et beau.

Le César devait avoir sur la fortune de l'artiste une influence heureuse. L'empereur préparait alors la *Vie de César* et un tel émail ne pouvait passer inaperçu. Popelin ne songeait pas à courtiser le maître, mais il avait cédé aux instances d'un ami qui fréquentait alors la maison de campagne d'Yères, M. Dardenne de la Grangerie. Ce fut lui qui imposa le sujet, qui obligea en quelque sorte l'artiste à le peindre, et bien lui en prit; M. de la Grangerie était parent du duc de Persigny, et celui-ci commanda à Popelin le portrait de l'empereur. L'attention de la foule et la faveur de la cour se portèrent dès lors sur l'artiste émailleur et le succès lui vint.

Il en avait besoin. Nous n'avons pas cru nécessaire de raconter par le menu son histoire, son mariage, la naissance de son fils; ces faits échappent à notre examen, cependant il convient de dire la raison pour laquelle Popelin se donnait au travail avec tant d'ardeur. Il fallait vivre, sa situation était médiocre, il n'avait pas encore recueilli les successions qui plus tard lui firent l'existence plus facile. Les grands travaux entrepris par le baron Haussmann aux abords du parc Monceau l'avaient chassé de la modeste maison qu'il possédait rue de Valois-du-Roule. Au lieu de l'indemniser en argent, on offrit à Popelin un vaste terrain situé de l'autre côté du parc, en bordure de la rue de Téhéran, près du grand boulevard qu'on venait de percer; il accepta et entreprit d'y bâtir sa maison :

> Un peu moins qu'un hôtel, plus qu'une maisonnette,
> Au milieu d'un jardin qui, d'arbres verts planté,
> Même au cœur des hivers gardait un air d'été [1].

1. *Histoire d'Avant-hier*, page 10.

Or, c'est folie à un artiste de se mettre aux mains d'un architecte et d'avoir des entrepreneurs; les échéances arrivaient et on ne voulait rien demander aux parents : l'argent était rare; quand par chance on vendait un émail, et que la commande survenait de quelque belle allégorie, avec un cadre et des vers latins, c'était fête à la maison.

L'artiste connut donc la nécessité du travail, le stimulant de la gêne, l'aiguillon des notes à payer; et cela est bon, cela est nécessaire, cela oblige à l'effort continu.

Aussi l'effort fut-il considérable. On vit au Salon de 1865 deux émaux importants, désignés ainsi au livret :

N° 2732. — La *Renaissance des Lettres.*

N° 2733. — *S. M. l'empereur Napoléon III* (appartient à S. Exc. M. le duc de Persigny).

En même temps, la Société des Amis des Arts de Bordeaux exposait, avec le César équestre, un profil de Calvin et un portrait de famille.

Enfin, aussitôt après le Salon, s'ouvrait l'Exposition des Arts appliqués à l'Industrie. On y vit plusieurs plaques nouvelles destinées à une importante composition ; c'étaient : Henri Estienne, Pic de la Mirandole, Alde, Erasme et Rabelais.

Paul Mantz, Charles Blanc, Gersaint, Ph. Burty et d'autres critiques d'art consacrèrent à l'émail une part notable de leurs chroniques, louant avec quelques réserves les œuvres exposées, mais s'accordant à trouver que Popelin était un novateur et qu'il apportait une formule originale et hardie.

Le *Napoléon III* n'était pas aussi bien qu'on aurait pu s'y attendre; l'artiste en avait fait un excellent dessin; il avait su rendre le regard mystérieux et voilé de l'empereur, adoucir les lignes du visage et styliser la ressemblance. Mais l'exécution des émaux était moins bonne, les blancs manquaient de modelé, ils avaient bleui et les ombres étaient sans transparence, l'encadrement paraissait compliqué, lourd, et l'œil était distrait par la confusion des détails et par un manque d'harmonie.

Popelin s'essayait à ce difficile problème que nos peintres ignorent tous et qui réside dans l'accord de l'image et de son cadre. C'est un secret que les maîtres anciens ont emporté avec eux, l'art de compléter par la bordure le sens du sujet. On n'en a plus souci, toutes les toiles peintes sont inscrites dans une moulure dorée ; l'encadreur donne à tous les tableaux la même marge uniforme et

certains chefs-d'œuvre du Louvre sont déshonorés par des cadres, qui sont une faute contre le goût, le style et le bon sens. Je me souviens à ce sujet des colères de notre regretté Galland qui, plus qu'aucun, avait le sentiment de ces harmonies. Popelin l'eut aussi, du moins il essaya, et c'est un effort dont il faut lui tenir compte. C'est un mérite réel d'avoir été le premier à chercher l'accord du cadre et de l'image, d'avoir voulu faire un tout de l'œuvre, d'avoir tenté cette chose oubliée, qui est le secret des harmonies anciennes, Popelin avait l'intuition de ces problèmes de goût, qu'une étude suivie nous a révélés depuis ; il a fait hardiment des essais qui ont profité à d'autres. Si le *Napoléon III* ne fut pas absolument réussi, ce n'est pas en ce temps-là qu'on osa le dire.

La composition plus compliquée et plus savante qui était exposée sous ce titre : « la Renaissance des Lettres » fut appréciée des gens d'un goût délicat ; elle fut acquise par le roi de Bavière et nous ignorons par quel concours de circonstances elle est passée de Munich à Bucarest : elle orne à présent la chambre à coucher du roi de Roumanie.

Quoi qu'il en soit, le roi Louis II de Bavière s'était passionné pour le talent de Popelin, il lui avait commandé son portrait, et voulait être peint sous l'armure de Lohengrin; nous avons retrouvé des aquarelles de l'artiste où il avait cherché l'arrangement du groupe, avec le héros debout et le cygne remorquant sa nef dans un paysage enchanté. Un tel sujet était pour plaire à Popelin, mais il ne l'a pas exécuté : la guerre est venue avant qu'il l'ait mis en œuvre.

Cependant une haute distinction avait consacré son mérite, il avait eu la médaille au Salon de 1865, c'était l'unique récompense alors, puisque, depuis deux ans, on avait supprimé les trois classes de médailles.

Des émaux exposés en cette année-là, nous ne citerons encore que le *Rabelais*. C'est un petit médaillon circulaire à fond bleu sur lequel se modèle énergiquement en blanc le profil du joyeux conteur, la toque et le vêtement sont rehaussés de violet et de vert. Cette plaque est incrustée dans la reliure d'un épais volume qui appartenait à Burty et qui a figuré à sa vente. Une dédicace latine, écrite de la main de Popelin, en remplit les deux premiers feuillets.

Alors notre ami est en pleine possession de son art. Il peint, il écrit, il compose, son ménage est heureux. L'épreuve n'est pas venue encore.

Un étranger dont la demeure somptueuse était, aux Champs-

Élysées, sous l'Empire, le rendez-vous de toutes les élégances, avait demandé à Popelin de faire à son gré telle chose qu'il jugerait susceptible d'être traduite en émail ; l'artiste-poète, l'écrivain philosophe, avait pris ce thème : *Veritatis zelatoribus.* Il y travaillait, il travaillait aussi à son livre l'*Email des Peintres.*[1]

« Mettre aux mains des hommes de bonne volonté les moyens pratiques de faire de l'émail, leur indiquer la voie véritable où se doit maintenir cet art national, c'est ce que se propose ce petit livre. Il va sans dire qu'il ne s'agit ici que de l'émail des peintres, tout autre relevant plutôt de l'industrie que de l'art proprement dit. »

C'est ainsi que commence la préface, et nous n'en citerons pas une phrase de plus parce que ce livre est devenu classique, qu'il est aux mains de tous ceux qui aiment ou pratiquent l'émail et qu'il est recherché par les bibliophiles autant que par les artistes. Son style précieux est imité des traités d'un autre âge ; il contient des enseignements pratiques et des recettes hermétiques, il est fait de chimie et d'alchimie, de science et de tradition ; les dessins y expliquent, parfois mieux que la phrase, ce qu'il convient de faire : c'est en tout cas l'œuvre d'un convaincu, d'un savant et d'un ouvrier. Popelin l'a dédié à Isidore Pils, « en témoignage de profonde estime et de vieille amitié », et un autre ami, Théophile Gautier, l'a enrichi d'un sonnet dont les mots étincelants brillent comme des émaux :

A CLAUDIUS POPELIN, MAITRE ÉMAILLEUR

Le temps efface l'art avec un doigt trop prompt,
Et l'éternité manque à la forme divine.
Le Vinci sous son crêpe, à peine se devine,
Et de Monna Lisa, l'ombre envahit le front.

Ce que nos yeux ont vu, bien peu d'yeux le verront.
On cherche, au Vatican, Raphaël en ruine,
Michel-Ange s'éteint, aux murs de la Sixtine ;
Comme Apelle et Xeuxis, ils s'évanouiront.

Mais toi, mon Claudius, tu fixes ta pensée ;
Tel que l'ambre une fleur, l'immarcessible émail
Contre les ans vaincus, abrite ton travail.

1. L'*Email des Peintres*, par Cl. Popelin. 1 vol. illustré in-8° de 208 pages. Paris, Lévy, 1886.

Des reflets de l'iris, ton œuvre est nuancée,
L'ardente transparence y luit sur le paillon
Et chez toi l'Idéal a toujours son rayon.

Le poète avait sacré le peintre, ce fut le commencement d'un recueil de sonnets, la rime s'agita musicale et scandée dans la maison de l'artiste.

On peignait le jour et quand, le soir, le four était éteint, on causait, on devisait sous la lampe: Flaubert, les deux Goncourt, Saint-Victor et Gautier, Augier, Dumas, Banville, About, Renan, eux et tant d'autres étaient de ces réunions intimes. Popelin les a aimés, il les a emprisonnés gracieusement dans ses vers, il leur a dédié à tous quelque pensée écrite et plus tard il les a peints en émail, combien ressemblants, qu'il les fit à la plume ou au pinceau, qu'il les marquât d'une rime ou d'un trait de pointe.

Gérôme, élégant, fin, comme un jeune Argonaute
Relevant crânement sa moustache d'Arnaute,
Et qui, dès son début, presque encore un enfant,
Entrait dans la carrière en homme triomphant;
Baudelaire amoureux de maîtresses macabres;
Hébert, poète épris du type des Calabres,
Qui peignit d'un pinceau que la gloire sacra
Les filles de Sorrente et de la Cervara;
. . . .
Le bon père Corot toujours en belle humeur,
Clignait d'un air malin tout en fumant sa pipe;
Augier, sur le visage offrant le double type
D'Henri le Béarnais et du roi-chevalier,
Franc Gaulois, constellait son récit familier
De bons mots qu'il frappait, ainsi que des médailles.

Au Salon de 1866, on vit, avec un Dante Alighieri, une grande plaque d'émail : la *Vérité*, destinée à occuper le centre du panneau décoratif que Popelin préparait. Elle a été gravée par Amand-Durand d'après un dessin de l'artiste et publiée par la *Gazette* [1].

L. FALIZE.

(*La suite prochainement.*)

1. Voir *Gazette*, 1re période, t. XXI, p. 70.

BIBLIOGRAPHIE

DES OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ

PENDANT LE PREMIER SEMESTRE DE L'ANNÉE 1893.

I. — ARCHÉOLOGIE.

L'Acropole de Suse, d'après les fouilles exécutées en 1884, 1885 et 1886, sous les auspices du Musée du Louvre ; par Marcel Dieulafoy. Quatrième partie : l'Apadana et l'Ayadana, contenant 386 grav. insérées dans le texte. In-4°, Paris, librairie Hachette et Cie.

Antiquités de la Russie méridionale (édition française des « Rousskia Drevnosti ») ; par le professeur N. Kondakof, le comte J. Tolstoï et S. Reinach. Grand in-4°, Paris, librairie Leroux.

Armes et Objets de l'époque du bronze, recueillis dans les environs de Mantes, et les Migrations de l'homme de la Madeleine et la division du quaternaire ; par M. Perrier du Carne. In-8°, Versailles, imp. Cerf et Cie.

L'Art antique (deuxième partie). La Grèce ; Rome. Choix de lectures sur l'histoire de l'art, l'esthétique et l'archéologie, accompagné de notes explicatives, historiques et bibliographiques ; par Gaston Cougny, professeur d'histoire de l'art dans les écoles municipales de Paris. Ouvrage illustré de 78 gravures. In-8°, imprimerie Firmin-Didot et Cie. Paris, libr. de la même maison.

L'Art roman à Charlieu et en Brionnais, par F. Thiollier. Avec la collaboration de MM. E. Brossard, J. Déchelette, V. Durand, E. Jeannez. In-4°, Montbrison, imprimerie Brassart.

La cathédrale de Sées. Coup d'œil sur son histoire et ses beautés ; par l'abbé L.-V. Dumaine, chanoine-archiprêtre. In-8° et planches. Sées, imprim. Montauzé.

La Chapelle du Corpus Domini de la cathédrale de Toulon et sa décoration par Christophe Veyrier ; par Ch. Ginoux, artiste-peintre. In-8°, Paris, imp. Plon, Nourrit et Cie.

La Collection Balzan et Galéa, à Sousse (Tunisie) ; par Georges Doublet. In-8°, Paris, lib. Leroux.

Revue archéologique.

Les Dalles tumulaires de Rouessé-Vassé ; par F. Liger, architecte. Paris, librairie Baudry.

Découvertes à la cathédrale de Toul. Tombeau d'Henri de Ville ; Peinture murale ; par M. l'abbé M. Demange, curé de Blénod-lès-Toul. In-8°, Nancy, imprim. et libr. Crépin-Leblond.

Extrait du *Journal de la Société d'archéologie lorraine* (septembre et octobre 1892).

L'Église de l'abbaye royale de Sainte-Austreberthe, à Montreuil-sur-Mer : son historique, sa description, son trésor ; par Aug. Braquehay. In-8°, Abbeville, impr. du Cabinet historique de l'Artois et de la Picardie.

Extrait du *Cabinet historique de l'Artois et de la Picardie* (1892).

Étude archéologique sur le château et le village d'Opoul jusqu'au XVIIe siècle, par H. Bruel. Perpignan, imp. de l'Indépendant.

Le Fer à hosties de Saint-Marcel-d'Urfé (Loire) (XIIIe siècle), par Mgr X. Barbier de Montault. In-8°, Roanne, imprimerie Souchier.

Extrait de la revue historique et archéologique : *L'Ancien Forez.*

Le Génie des Kmers. Étude sur quelques

monuments du Cambodge : Angkor-Vat, Bakheng, Angkor-Tom et Baïon; Recherches sur leur origine et les causes de leur destruction. Conférence faite à la Société de géographie de Nantes par l'abbé Chevillard. In-8°, Nantes, imprimerie Mellinet et Cie.

Inscriptions antiques de Lectoure, par le capitaine Émile Espérandieu, correspondant du ministère de l'Instruction publique. In-8°, Paris, lib. Thorin et fils.

Monographie d'une cheminée en vieux Rouen polychrome, époque Louis XV ; par M. Léon Palustre. In-8°, Bordeaux, imp. Gounouilhou.

Extrait du *Bulletin de la Société archéologique de Bordeaux.*

Les Monuments de l'Inde, par le docteur Gustave Le Bon. Ouvrage illustré d'environ 400 figures exécutées d'après les photographies et les documents de l'auteur. In-4°, Paris, Firmin-Didot.

Note sur les inscriptions du moyen âge récemment découvertes à Bar-le-Duc; par M. Maxe-Werly. In-8°, Paris, librairie Leroux.

Extrait du *Bulletin du Comité des Travaux historiques et scientifiques,* section d'archéologie (année 1892).

Œuvres historiques et archéologiques de Mgr Cousseau, ancien evêque d'Angoulême. T. 3. In-8°, Paris, libr. Vic et Amat.

Les Origines orientales de l'art. Recueil de mémoires archéologiques et de monuments figurés, par Léon Heuzey, membre de l'Institut. Première partie : Antiquités chaldéo-assyriennes. Paris, librairie Leroux.

Le Polyptyque de Six-Fours. Étude par M. P. Trabaud. In-8°, Marseille, imp. Barlatier et Barthelet.

Extrait des *Mémoires de l'Académie de Marseille.*

Rapport sur une mission archéologique en Autriche-Hongrie; par M. le baron J. de Baye. In-8°, Paris, lib. Leroux.

Extrait du *Bulletin du Comité des Travaux historiques et scientifiques* (section d'archéologie, année 1892).

Recherches archéologiques sur les origines de Nantes. Corbilon; par P. de Lisle du Dréneuc. In-8°, Vannes, imp. Lafolye.

Recherches sur le rétable de Saint-Bertin et sur Simon Marmion, par Mgr Dehaisnes. Grand in-8°, Lille, imp. Danel; lib. Quarré.

Sépulture de l'époque cébennienne à Laudun (Gard), par M. Gabriel Carrière. In-8°, 8 pages et planche. Nîmes, impr. Roger et Laporte.

Extrait du *Bulletin de la Société d'étude des Sciences naturelles de Nîmes* (1892).

Sur quelques tombeaux anciens découverts au Muy en 1887. Note de M. L. de Geofroy. In-8°, 2 planches. Draguignan, imp. Latil.

Extrait du *Bulletin de la Société d'études scientifiques et archéologiques de Draguignan.*

Le Tombeau de Juba II, dit tombeau de la chrétienne, par Albert Caise. In-8°, Blidah, imp. Mauguin.

Monuments historiques d'Algérie.

Archäologische Ehren-Gabe zum siebenzigsten Geburtstage De Rossi's, herausgegeben von A. de Waal. In-4° Roma, Tipographia sociale.

Archäologische Studien, ihrem Lehrer Heinrich Brunn zur Feier seines 50 jährigen Doctorjubiläums am 20 März 1893 in dankbarer Verehrung dargebracht von Adolf Furtwängler, Gustav Körte, Arthur Milchhœfer. Mit 3 Tafeln und 13 Textabbildungen. In-4°, Berlin. G. Reimer.

Die Baukunst Spaniens in ihren hervorragendsten Werken dargestellt von Max Junghändel. In-fol. Dresden, J. Bleyl.

Die Bauund Kunstdenkmäler von Berlin bearbeitet von R. Borrmann mit einer geschichtlichen Einleitung, von P. Clauswitz. In-4°, Berlin, Springer.

Degli Antichi Monumenti pubblici Autore G. Guasti. In-8°, Bergamo, Gaffuri.

Excavations of the american School of Athens at the Heraion of Argos 1892, by Charles Waldstein. In-4°, London, Williamsand Norgate.

The Fayûm and lake Mœris, by Major R. H. Brown; with a prefatory note by col. Sir Colin Scott-Moncrieff. In-8°, (London), Stanford.

Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. Herausgegeben von P. Clemen. Ed. II. In-4°, Dusseldorf, Schwann.

Kunstdenkmäler und Allerthümer im Kreise Münden, von G. Fischer. In-8°, Münden.

Kunstschätze aus Tirol. In-fol., Wien, Schroll.

Mitteilungen des Copernicus-Vereins für Wissenschaft und Kunst zu Thorn. VII. In-fol., Thorn, Lambeck.

Die Grabdenkmäler der marienkirche zu Thorn. Herausgegeben von A. Semrau.

Rogadeo di Torrequadra. Di un calice della cattedrale di Bitonto. In-8°. Bitonto, Garofalo.

Die Ruinenstaette von Tiahuanaco im Hochlande des alten Perú, von A. Stübel und M. Uhle. In-fol., Breslau, C. T. Wiskott.

Sanchi and its remains, a full description of the ancient buildings, sculptures and inscriptions at Sanchi, near Bhilsa, in central India, by general F.-C. Marsey. In-4°, London, Kegan Paul, Trench.

II. — HISTOIRE. — ESTHETIQUE

L'Art et la Province. Le Comité des sociétés des beaux-arts; les Sessions annuelles des délégués des départements, suivies des rapports généraux lus à l'issue de ces sessions; par M. Henry Jouin, 1re série : Rapports de 1877 à 1885. In-8°, Paris, imp. et lib. Dumoulin et Cie.

Artistes français des xviie et xviiie siècles (1681-1787). Extraits des Comptes des états de Bretagne, réunis et annotés par le marquis de Granges de Surgères. In-8°, Paris, libr. Charavay frères.

Papier vergé. — Société de l'histoire de l'art français.

Canon des proportions du corps humain; par Paul Richer, ancien interne des hôpitaux. In-8°, Paris, lib. Delagrave.

Les Éléments du beau. Analyse et Synthèse des faits esthétiques, d'après les documents du langage; par Maurice Griveau. Ouvrage accompagné de 60 tableaux ou schémas originaux, et précédé d'une lettre de M. Sully-Prudhomme, de l'Académie française. In-18 jésus, Paris, libr. F. Alcan.

Plan d'étude sur l'art français, extraits des discours des présidents de séance à la section des beaux-arts (1877-1892); par Henry Jouin. Grand in-8°, Paris, au bureau de l'Artiste.

Tiré à petit nombre. N'est pas en vente.

La Vie artistique; par Gustave Geffroy. Préface d'Edmond de Goncourt. Pointe sèche d'Eugène Carrière. 1re série (Le Sarcophage égyptien, Édouard Manet, Claude Monet, Eugène Carrière, Auguste Rodin, Camille Pissaro, J.-F. Raffaelli, Meissonier, Puvis de Chavannes, J.-B. Jongkind, Whistler, l'Art japonais, Salons de 1890 et de 1891, etc.). In-18 jésus, Paris, Dentu.

Algemeine Kunst-Geschichte, von A. Kuhn. In-4°. Einsiedeln, Benziger.

Bildliche Darstellungen zu Dante's Divina Commedia bis zum Ausgang der Renaissance, von Dr Ludwig Volkmann. In-8°, Leipzig.

Bonetti Antonmaria. Le Gallerie private e l'editto Pacca. In-8°. Roma.

Branis. Dějiny umění strědoveheko v. Cechách. In-8°. Prag, Höfer.

China collecting in America, by Alice Morse Earle. In-8°, London, Lawrence.

Deutsche und italienische Kunstcharaktere, von Dr. Berthold Riehl. In-8°, Frankfurt, A.-M., Keller.

French art; classic and contemporary Painting and Sculpture, by W.-C. Brownell. In-8°, New-York, Scribner.

Fumagalli. Reminiscenze di storia ed arte nel suburbio e nella Città di Milano. In-8°, Milano, Pagnoni.

Gentile. Arte etrusca e romana. In-8°, Milano, Hœpli.

Gentile. Arte greca. In-8°, Milano, Hœpli.

Geschichte der bildenden Kunst in Böhmen vom Tode Wenzels III bis zu den Husitenkriegen, von Dr Joseph Neuwirth. In-8°, Prag, J.-G. Calve.

Band I. Avec portefeuille contenant 57 photographies.

Gizzi. Sulle cause della decadenza odierna dell' arte. In-8°, Roma, Balbi.

Handbuch der deutschen Tracht, von Fr. Hottenroth. In-8°, Stuttgart, G. Weise.

Kunstgeschichte im Grundriss, jungen mädchen zu ernstem Studium und frohem Genuss. In-8°, Götting, Vandenhoeck.

Kunstgeschichtliche Charakterbilder aus Oesterreich-Ungarn, unter Mitwirkung..., herausgegeben von Albert Ilg. In-8°, Prag und Wien, E. Tempsky; Leipzig, G. Freytag.

Das Künstlerische Berlin, von S. Lassar. In-8°, Berlin, Duncker

Lebensbilder aus dem Jahrhundert nach dem grossen deutschen Kriege, von Gneomar Ernst v. Natzmer. In-8°, Gotha, Perthes.

Luthers Verhältniss zu Kunst und Künstlern, von Paul Lehfeldt. In-8°, Berlin, Hertz.

Pagan and Christian Rome, by Rodolfo Lanciani. In-8°, London, Macmillan.

Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit, begründet von R. Eitelberger von Edelberg. Herausgegeben von A. Ilg.

V. Beiträge zur Geschichte der Kunst und der Kunsttechnik aus mittelhochdeutschen Dichtungen; von A. Ilg.

Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte. Arnold Houbraken und seine « Groote Schouburgh » Kritisch beleuchtet, von Dr. Corn. de Groot. In-8°, Haag, Nijhoff.

Die Schmuckformen des Denkmalsbauten aus allen Stilepochen seit der griechischen Antike, von Gustav Ebe. In-4°, Berlin, G. Siemens.

I und II. Theil. Antike und altchristliche Zeit.

Schönheit und Fehler der menschlichen Gestalt, von Ernst Brücke. Zweite Auflage. In-8°, Wien, Braumüller.

Die Silene in der archaischen Kunst der griechen, von Heinrich Bulle. In-8°, München, Ackermann.

Sinnbildliches. Die Koptische Kunst, ein neues Gebiet der altchristlichen Sculptur und ihre Symbole, eine Studie von Georg

Ebers, mit 14 Zinkotypien. In-8°, Leipzig, Engelmann.

Studien zur Geschichte der niederländischen Bildermalerei; von P.-P. Semenov. In-8°, St-Petersbourg.

Würzburgs Kunstleben im 18 Jahrh; von Stamminger. In-8°, Würzburg, Wœrl.

Zur Aesthetik end Technik der bildenden Künste; von Sir J. Reynolds. In-8°, Leipzig, Pfeffer.

III. — PEINTURE

Musées. — Expositions.

L'Auvergne aux Salons de 1892; par Gabriel Marc. In-8°, Clermont-Ferrand, imp. Mont-Louis.

Extrait de la *Revue d'Auvergne.*

Les Bienfaiteurs du Musée de Reims (1792-1892); par H. Jadart. In-8°, Paris, impr. Plon, Nourrit et Cie.

Catalogue de l'exposition de dessins, aquarelles, peintures et esquisses de Ferdinand Bac. Précédé d'une préface par L. Roger-Milès. In-8°, Paris, impr. Kugelmann.

Catalogue des œuvres exposées à la quatrième exposition des peintres impressionnistes et symbolistes, chez Le Barc de Boutteville, 47, rue Le Peletier. In-18 jésus, Paris, impr. Unsinger.

Catalogue officiel illustré de la cinquième exposition internationale de Blanc et Noir. In-8°, Paris, libr. Bernard et Cie.

Collection (la) Spitzer. Antiquité, Moyen âge, Renaissance. T. 5. Ce volume contient : les Gemmes, notice par M. Edmond Bonnaffé ; les Horloges et les Montres, notice par M. Léon Palustre ; les Instruments de mathématiques, notice par M. Alfred Ernst ; les Manuscrits, Miniatures, Dessins et Tableaux, notice par M. Auguste Molinier; les Cires, notice par M. Gaston Le Breton; les Étoffes et Broderies, notice par M. L. de Farcy; les Coffrets, notice par M. Émile Molinier ; les Jeux, notice par M. Émile Molinier. In-f°, Paris, Libr. centrale des beaux-arts.

Description des tableaux de la chapelle des Frères; par M. l'abbé Ch. Cerf. In-8°, Reims, imp. Monce.

Extrait du tome 91 des *Travaux de l'Académie de Reims*. Tirage à part à 50 exemplaires.

Études d'art, par Edmond et Jules de Goncourt. Aquarelles et eaux-fortes d'Edmond et de Jules de Goncourt, reproduites par l'héliogravure. In-18 jésus, Paris, Librairie des bibliophiles.

Exposition Meissonier, galerie Georges Petit, 8, rue de Sèze. (Catalogue illustré.) In-4°, Paris, imprimerie Ménard et Cie.

Nouveau Traité de peinture sur porcelaine et sur faïence, à l'usage des professeurs, des écoles spéciales de céramique et des amateurs; par Mathurin Picard. In-12, Paris.

Le Nu au Salon de 1892 (Champ-de-Mars); par Armand Silvestre. In-8°, Paris, imprim. et libr. Bernard et Cie.

11e volume de la collection.

Les Portraits de Jean-Baptiste de Champagne; par Alphonse Goovaerts, archiviste-adjoint du royaume à Bruxelles. In-8°, Paris, imprim. Plon, Nourrit et Cie.

Salon de 1892, contenant 100 photogravures, dont 72 en couleurs et hors texte, et 28 formant frontispices et représentant les principaux artistes dans leur atelier, et une critique de la Société des artistes français aux Champs-Élysées et de l'exposition nationale des beaux-arts au Champ-de-Mars par M. A. Hustin. No 2 à 12. In-4°, Paris, librairie Baschet.

L'ouvrage complet en douze livraisons, 60 francs ; la livraison, 5 francs.

Un nouveau portrait de dom Remi Ceillier, prieur de Flavigny-sur-Moselle; par le baron Frédéric Seillière. In-8°, avec portrait hors texte et fac-similé d'autographe. Saint-Dié, imp. Humbert.

Extrait du *Bulletin de la Société philomathique vosgienne* (année 1892-1893).

Catalogo delle opere d'arte del senatore Giovanni Morelli. In-8°, Bergamo, Bolis.

Friedrich der Grosse und die französische Malerei seiner Zeit, von P. Seidel. In-fol., Berlin, Frisch.

Die Gemälde-Sammlung im kunsthistorischen Hof-Museum in Wien. Besprochen von H. Grasberger. Bibliotek österreichische. I. In-8°, Wien, Graeser.

Gustavo Frizzoni. La Galleria Morelli in Bergamo, descritta ed illustrata con 24 tavole fototipiche. In-4°, Bergama, Bolis.

Handbücher der Königlichen Museen zu Berlin. Kunstgewerbe Museum : Gold und Silber, von Julius Lessing. In-8°, Berlin, Spemann.

Die Landschaft in der venezianischen Malerei bis zum Tode Tizians; von E. Zimmermann.

Beiträge zur Kunstgeschichte. Neue Folge XX.

Die Malereien des Huldigungssales im Rathause zu Goslar. In-8°, Berlin, Grote.

Mantovani. Appunti per la storia della pittura in Italia. In-8°, Roma, Perino.

Morelli. Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Herausgegeben von G. Frizzoni. In-fol., Leipzig, Brockhaus.

Oesterreichische Bibliothek. Herausgeben von Albert Ilg. In-8°, Wien, Graeser.

Die Gemäde-Sammlung im Kunst historischen-Hof-Museum in Wien, sprochen von Hans Grasberger.

L'Œuvre de P.-P. Rubens. Histoire et description de ses dessins par Max Rooses. In-8°, Anvers, Maes.

Paoli. Le Tavolette dipinte della Biccherna e della Gabella nell' archivio di Stato di Siena. In-8°, Siena.

Quelques mots sur un tableau inconnu d'Andre Vicentino, représentant l'entrée d'Henri III, roi de Pologne et de France, à Venise en l'an 1574; par Bersohn Mathias. In-8°, Rome, Givelli.

Richard Muther. Geschichte der Malerei im XIX Jahrhundert. In-8°, München, G. Hirth.

Die schweizerische Malerei im XVI Jahrhundert; von Haendcke. In-8°, Aarau, Sauerländer.

Sieben Meisterwerke der Malerei, mit einer principallen Eröterung über den Einfluss des christenthums auf die Kunst, von Franz Bole,... Mit neun Bildern in Lichtdruck. In-4°, Brixen, A. Weger.

IV. — SCULPTURE

École du Louvre. Cours d'histoire de la sculpture; par Courajod. In-8°, Paris, Bouillon.

Histoire de la sculpture grecque par Maxime Collignon. T. 1er. (Les Origines, les Primitifs, l'Archaïsme avancé, l'Époque des grands maîtres du Ve siècle.) In-4°, Paris, Firmin-Didot.

De l'Iconographie de sainte Anne et de la Vierge Marie, à propos d'une statue du XVe siècle; par M. Ch. Vincens. 3e édit. In-8°, Marseillle, imprimerie Berlathier et Barthelet.

Extrait des *Mémoires de l'Académie de Marseille.*

Inauguration de la statue de M. Ambroise Firmin-Didot, élevée sur la place publique de Saint-Roch. In-8°, portraits. Mesnil, imp. Firmin-Didot et Cie.

Menuisiers-Imagiers ou Sculpteurs des XVIe et XVIIe siècles à Alençon; par Mme G. Despierres. In-8°, Paris, imprim. Plon, Nourrit et Cie.

Recherches sur la sculpture brabançonne; par M. J. Destrée. In-8°, Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. Paris.

Extrait des *Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France* (t. 52).

La Vénus de Milo; par M. Félix Ravaisson. In-4°, 116 pages et 9 planches. Paris, Imp. nationale; libr. C. Klincksieck.

Extrait des *Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles-lettres* (t. 34, première partie).

Geschichte der griechischen Plastik, von J. Overbeck. In-8°, Leipzig, Hinrichs.

Lombardische Denkmäler des vierzehnten Jahrunderts, Giovanni di Balduccio da Pisa und die Campionesen. Ein Beitrag zur Geschichte der Oberitalienischen Plastik, von Alfred Gotthold Meyer. In-4°, Stuttgart, Seubert.

Parazzi (Ant.). Die Francesco Antonio Pinola, scultore in legno e in plastica, Viadanese. In-8°, Viadana, Remagni.

V. — ARCHITECTURE

Architecture et Constructions civiles. Charpente en bois et Menuiserie; par J. Denfer. In-8°, Paris, lib. Baudry et Cie.

Encyclopédie des travaux publics.

A propos du projet d'Opéra-Comique; par A. Durville, architecte. Gr. in-8°, Paris, lib. Aulanier et Cie.

Extrait du journal *La Construction moderne* du 25 novembre 1892.

Les Chapiteaux romans du Musée de Toulouse et l'École toulousaine du XIIe siècle; par Émile Male. In-8°, Paris, libr. Leroux.

Revue archéologique.

Histoire des ordres dans l'architecture; par Adrien Joigny. In-8° à deux colonnes. Paris, lib. Dujardin et Cie.

Titre rouge et noir. Extrait de l'*Encyclopédie de l'architecture et de la construction.*

La Maison dite de la reine Bérengère au Mans (maison Le Corvaisier de Courteilles); par Robert Triger. In-8°, Mamers, libr. Pellechat.

Du rôle des moines dans l'architecture du moyen âge. Analyse de la conférence faite par M. Anthyme Saint-Paul, en séance publique de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne, par M. Jules Momméja. In-8°, Montauban, imprim. Forestié.

Extrait du *Bulletin archéologique de Tarn-et-Garonne.*

Architecture a profession or an art, 13 short essays... edited by R. Norman Shaw,... and T. G. Jackson. In-8°, London, Murray.

Architektonische Studien, von Serguis Andrejewitsch Iwanoff, mit Erlaüterungen von Richard Bohn. In-4° et 2 vol, In-fol. pour les planches. Berlin, G. Reimer.

L'Architettura moderna alla prima esposizione italiana di architettura. In-8°, Torino, Camilla.

L'Art Monumental religieux en Belgique. In-fol., Anvers, Dero.

El Arte monumental americano. Conferencia de D. Juan Facundo Riaño. In-4°, Madrid, sucesores de Rivadeneyra.

Die Bau und Kunstdenkmäler von Berlin;

von B. Borrmann. In-fol., Berlin, Springer.

Bellotti. Sulla parziale demolizione del palazzo arcivescovile. In-8°. Firenze, Carnesecchi.

Description de la Cathédrale de Milan. In-8° Milan, imp. des jeunes Artisans.

Façaden und Details moderner Bauten; von H. Rückwardt. In-fol., Berlin, Hessling.

Die Fassadenschmuck... von Julius Leisching. In-8°, Wien, A. Hartleben.

Die Frauenkirche zu Dresden; von Sponsel. In-fol., Dresden, Baensch.

Giarrizzo. L'Architettura in Italia. In-8°, Palermo, Virzi.

Die Jesuitenkirche zu Paderborn; von W. Richter. In-8°, Paderborn, Junfermann.

Der Kaiserdom in Frankfurt am Main, eine Baugeschichtliche Darstellung von Carl-Wolff, mit 39 Tafeln und 4 Text-Abbildungen. In-4°, Frankfort A. M., Jügel.

Muggia Attilio. Le Costruzioni architettoniche e la loro ornamentazione in rapporto colla natura dei materiali. In-4°, Bologna, tip. Gamberini e Parmeggiani.

Norman Monuments of Palermo and environs, a study by Arne Dehli,... assisted by G. Howard Chamberlin. In-fol., Boston, Ticknor and C°.

Sacheri. Prima esposizione italiana di architettura in Torino. In-8°. Torino, Camilla.

Die Städtische profanarchitektur der gothik der Renaissance und des Barocco in Riga, Reval und Narva, mit Erlauterndem Text von C. von Löwis af Menar. In-fol., Lübeck, Nohring.

Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik, von Alois Riegl. Mit 197 Abbildungen im Text. In-8°. Berlin, G. Siemens.

VI. — GRAVURE

Catalogue d'estampes d'Outamaro et de Hiroshighé. (Précédé d'une notice par S. Bing.) Grand in-8°, Paris, imprim. Chamerot et Renouard.

Catalogue de gravures anciennes, principalement de l'école française du XVIIIe siècle, pièces imprimées en noir et en couleurs, dont la vente a eu lieu le 23 mars 1893. In-8°, Paris, imprimerie Chamerot et Renouard; Danlos, éd.

Catalogue des estampes (caricatures politiques, portraits, pièces historiques, curieuses et rares, 1789-1889) de la collection L. B. Précédé de l'Histoire d'un siècle par l'estampe et la caricature, par Loys Delteil. In-8°, Paris, lib. Sapin.

Catalogue des pastels de Jean Rameau, exposés galerie Bernheim jeune, 8, rue Laffitte, du 10 au 30 mars 1893, avec poésies de l'auteur. In-16, Paris, imp. Warmont.

Le Dessin simplifié. Nouvelle méthode permettant d'exécuter d'une façon rapide et précise tous les dessins d'après nature; par A. Roucole. In-8°, Paris, lib. Delagrave.

Estampes modernes en épreuves d'artiste, gravures au burin (œuvre de F. Gaillard), eaux-fortes par Bracquemond, Flameng, Champollion, Jacquemart, Rajon, Waltner, etc., œuvres par et d'après Meissonier, dont la vente a eu lieu le 13 avril 1893. In-8°, Paris, impr. Maulde et Cie.

Les Graveurs du XIXe siècle. Guide de l'amateur d'estampes modernes; par Henri Beraldi. XII : Saint-Marcel — Zwinger. In-8°, Paris, librairie Conquet.

La Préparation et la Publication d'un livre illustré au XVIe siècle (1573-1588); par Henri Bouchot. In-8°, Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur.

Extrait de la Bibliothèque de l'École des Chartes (t. 53, 1892).

Suites de vignettes pour l'illustration des livres des XVIIIe et XIXe siècles, composant la collection de M. D. H. (troisième partie), dont la vente a eu lieu le 4 mars 1893. In-8°, Paris, imp. Chamerot et Renouard.

Fränkisch-thüringische Holzbauten... von Baurat Fritze. In-4°, Meiningen.

Iconographia batava. Beredeneerde lijst van Geschilderde en Gebeeldhouwde Portretten van Noord-Nederlanders in Korige eeuwen, door E. W. Moes. In-4°, Amsterdam, Muller.

Luca Signorelli's Illustrationen zu Dante's Divina Commedia, herausg. von Franz Xaver Kraus. In-4°, Freiburg i. B., Siebeck.

Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au XVe siècle; par W. L. Schreiber. Tome II. In-8°, Berlin, Cohn.

Old italian masters engraved by Timothy Cole with historical notes, by W. J. In-8° London, Fisher.

Ueber eine Sammlung alter italienischer Drucke der Erlanger Universitätsbibliothek..., von Hermann Varnhagen. In-4°, Erlangen, Iungl.

VII. — OUVRAGES DIDACTIQUES

L'Aquarelle appliquée aux fleurs et aux fruits, suivie de l'art de dessiner, d'ombrer au crayon et à l'estompe, etc.; par Thénot. Nouvelle édition, revue et corrigée par Th. Guédy, artiste peintre. In-8°, Paris, librairie Le Bailly.

L'Aquarelle (paysage), suivie d'une appréciation critique sur quelques maîtres modernes : Allongé, Béthune, Harpignies, etc.; par Karl Robert. Paris, librairie Laurens.

Petite Bibliothèque de l'enseignement pratique des beaux-arts.

L'Art de peindre à l'aquarelle; par G. Fraipont. In-8°, Paris, lib. Laurens.

L'Art du rire et de la caricature; par Arsène Alexandre; 300 fac-similés en noir et 12 planches en couleurs d'après les originaux. In-4°, Paris, imprim. et libr. May et Motteroz.

Les Arts de l'ameublement. « La Serrurerie »; par Henry Havard. In-8°, 175 p. avec 125 illustrations par B. Mélin. Paris, lib. Delagrave.

La Calligraphie et la Miniature à Langres à la fin du XVe siècle. Histoire et Description du manuscrit 11,972 du fonds latin de la Bibliothèque nationale; par l'abbé L. Marcel. In-4°, Paris, lib. Picard.

Catalogue des carrelages vernissés, incrustés, historiés et faïencés, contenant la description, l'histoire et le dessin des différentes pièces qui font partie de la collection du musée de troyes; par M. Louis Le Clert. In-8°, Troyes, imprim. Dufour-Bouquot; au Musée.

La Céramique à l'exposition du travail de Paris 1891. Rapport du jury de la 9e section (classes 20 et 21); par J. Danielli, secrétaire-rapporteur. In-8°, Tours, impr. Deslis frères.

La Céramique des colonies françaises; par Théophile Bilbaut. Age de terre; Age de pierre; Poteries de la Guyane et des Antilles françaises. In-8°, Paris.

Cours de dessin, répondant au programme officiel de l'enseignement du dessin dans les écoles primaires; par Claude Sauvageot. In-16 oblong, Paris, lib. Ch. Delagrave.

Cours élémentaire de dessin à main levée, ou le Dessin enseigné comme l'écriture, en douze cahiers; par L. Poncelet. Charleville, imp. et lib. Winling.

Le Dessin des objets usuels au brevet élémentaire de capacité; par H. Lecat. In-8°, Paris, librairie André fils.

Le Dessin perspectif à vue. Méthode précise à l'usage des cours supérieurs dans les écoles communales, des aspirants et aspirantes aux brevets de capacité, des écoles normales et des artistes peintres; par A. Cabuzel. In-8°, avec fig. Paris, imprim. Schiffer; 64, rue de Vaugirard.

Dictionnaire encyclopédique des marques et monogrammes, chiffres, lettres initiales, signes figuratifs, etc, etc., contenant 12,156 marques. 2 vol. In-4° à 2 col. T. 1er : A-I, VI-272 p. et 3 pl.; t. 2 : J à fin, p. 273 à 616, Paris, lib. Laurens.

Les Manufactures parisiennes de tapisseries au XVIIe siècle hôpital de la Trinité, grande galerie du Louvre, Savonnerie, faubourg Saint-Germain, Gobelins; par Jules Guiffrey. In-8°, Nogent-le-Rotrou, imprimerie Daupeley-gouverneur. Paris.

Extrait des Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France (t. 19, 1892). Tirage à part à 50 exemplaires.

La Peinture sur émail. Émaux peints; Emaux de Limoges; par Karl Robert. 12 dessins par Jany Robert et E. Leroy. In-16, Paris, librairie Laurens.

Petite Bibliothèque de l'enseignement pratique des beaux-arts.

La Porcelaine; par Georges Vogt. In-8°, Paris, imprimerie et librairie May et Motteroz.

Bibliothèque de l'Enseignement des beaux-arts.

Les Potiers italiens à Lyon au XVIe siècle; par M. Natalis Rondot. Grand in-8°, Paris, lib. Allison et Cie.

Répertoire détaillé des tapisseries des Gobelins exécutées de 1662 à 1892 : histoire, commentaires, marques; par E. Gerspach. In-8°, Paris, lib. Le Vasseur et Cie.

Die Buchermarken. In-4°, Strassburg, Heitz.

Elsässische Büchermarken bis Anfang des 18 Jahrhundert.

Catalogue des objets d'art et d'ameublement qui garnissent le grand appartement au premier étage du palais du prince Borghese à Rome. In-4° Rome, Imp. edit. romana.

Il Codice magliabechiano cl. XVII contenente notizie sopra l'arte degli antichi e quella de' Fiorentini da Cimabue a Michelangelo Buonarroti, scritta dal Anonimo Fiorentino. Herausgegeben Von C. Frey. In-8°. Berlin, Grote.

Cripps. Old French Plate, its makers and marks. Second edition. London. Murray. In-8°, 120 p. et illustrations.

Damascening on steel or iron as practised in India, by Thomas Holbein Hendley. In-4°, London, Griggs.

Dante. Illustrations to the Divine Comedy of Dante executed by the Flemish artist. Jo. Stradanus, 1587. . with an introduction by Doct. Guido Biagi. In fol., London, C. Fisher Unwin.

Die Fürstlich Braunschweigische Porzellanfabrik zu Fürstenberg, von Heinrich Stegmann. In-8°. Braunschweig, Goeritz.

Kurze Anleitung zur Tempera und Pastelltechnik, Gobelin-und Fächer Malerei..., von Fr. Jaenuicke. In-8°. Stuttgart, Neff.

Rousskoié Kroujevo i Rousskiia Kroujevnitzky... (La Dentelle russe, par Sophie Davidoff). In-fol., Saint-Pétersbourg, Souvorine.

Söllner's Technologisches Wörterbuch für Maler, Architekten und Kunstfreunde mit 320 illustrationen.
Drei Teile :
Deutsch-Französisch-Englisch.
Französisch-Deutsch.
Englisch-Deutsch.
In-8°, Stuttgart, Nitzschke.

VIII. — NUMISMATIQUE.

Catalogue des monnaies françaises de la Bibliothèque nationale. « Les Monnaies mérovingiennes » ; par M. Maurice Prou. In-8°, Paris, lib. Rollin et Feuardent.

Description générale des monnaies mérovingiennes par ordre alphabétique des ateliers, publiée d'après les notes manuscrites de M. le vicomte de Ponton d'Amécourt ; par A. de Belfort. T. 3 : Paciacvs-Vvltaconnvs. Grand in-8°, Paris, au siège de la Société française de numismatique, 28, rue Serpente.

Essai sur le monnayage des prieurs de Souvigny et des sires de Bourbon, par le docteur Vannaire. In-8°, 40 p. et planche Moulins, impr. Crépin-Leblond ; lib. Durond.

Extrait des *Archives historisques du Bourbonnais.*

Etudes de numismatique; par J.-Adrien Blanchet. T. 1er. In-8°, 333 pages, et 4 planches. Paris, libr. Rollin et Feuardent.

Extrait de la *Revue belge de numismatique* (année 1891).

Les Lombards en France et à Paris; par C. Piton. (II, Numismatique.) Leurs marques, leurs poids-monnaie, leurs sceaux de plomb; l'Echiquier; les Tailles; Jetons des Lombards aux XIVe et XVe siècles. In-8°, Paris, lib. Champion.

Médailles françaises dont les coins sont conservés au Musée monétaire. In-4°, Paris, Imprim. nationale.

Les Monnaies des chefs gaulois attribuées à Narbonne; par Gabriel Amardel. In-8°, Narbonne, imp. Caillard.

Extrait du *Bulletin de la commission archéologique de Narbonne* (1er semestre 1893).

Note sur le monnayage du nord de la Gaule (Belgique); par M. A. de Barthélemy. In-8°, Paris, Impr. nationale.

Extrait des Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres

Notes pour servir à la sigillographie du département de la Haute-Vienne; par Ph. de Bosredon. In-8°, planches. Limoges, imp et lib. Ducourtieux.

Numismatique du Béarn, 2 vol. In-8°. T. 1er : Histoire monétaire du Béarn, par J.-Adrien Blanchet, t. 2 : Description des monnaies, jetons et médailles du Béarn, par Gustave Schlumberger, membre de l'Institut, X-80 p. et 17 planches. Angers, imprim. Burdin et Cie. Paris, lib. Leroux.

Numismatique. Une collection des douze Césars; par Charles Farcinet. In-8°, Vannes, imp. et lib. Lafolye.

Extrait de la *Revue du Bas-Poitou.*

Recueils de documents relatifs à l'histoire des monnaies frappées par les rois de France depuis Philippe II jusqu'à François Ier; par F. de Saulcy, membre de l'Institut. T. 2. In-4°. Caen, imprimerie Delesquos.

Papier vergé. — Documents inédits sur l'histoire de France.

Catalogue of chinese coins from the VIIth. cent. B. C. to A. D. 621, including the series in the British Museum, by Terrien de Lacouperie,... Edited by Reginald Stuart Pooles. In-4°, London, Quaritch.

Catalogo de la coleccion de monedas y medallas antiguas y modernas españolas, reunida por D. Juan Moraleda y Esteban. In-4°, Toledo, Menor.

Handbuch der polnischen Münzkunde, von Dr. Max Kirmis. In-8°. Posen, Jolowicz.

Die Münzen des Herzogtums Sachsen-Meiningen, zusammengestellt beschriben von Professor Dr. L. Grobe. In-4°, Meiningen, Junghanss.

Porträtköpfe auf römischen Münzen der Republik und der Kaiserzeit für den Schulgebrauch herausgegeben von Dr F. Imhoof-Blumer. 2e Verbesserte Ausgabe. In-4°, Leipzig, Teubner.

Rosa. Monetario americano. In-4°, Buenos-Aires, Biedma.

No se ha puesto á la venta.

Die Saurmasche Münzsammlung deutscher, schweizerischer und polnischer Gepräge. In-4°, Berlin, Weyl, 2 vol.

IX. — PHOTOGRAPHIE.

Catalogue des photographies prises par M. Marcel Monnier, membre de la mission du capitaine Binger, à la Côte d'Ivoire et au Soudan (Bondoukou, Kong, Djimini, Diammala, 1892), exposées à l'École des Beaux-Arts. In-8°, 39 pages. Paris, imp. Plon, Nourrit et Cie.

Lumière, Couleur et Photographie; par Louis Calmette. In-8°, Paris, Société d'éditions scientifiques.

La Photographie en 1892. Première exposition internationale de photographie; Progrès de la chromophotographie. Par MM. Gaston-Henri Niewenglowsk et Albert Reyner. In-18 jésus, Paris, lib. Mendel.

La Photographie des couleurs. État actuel de la question, suivi des procédés de reproductions photographiques en couleurs (Historique de la question; Travaux de Becquerel : Niepce de Saint-Victor : Poitevin; M. de Saint-Florent; Théorie interférentielle de M. Lippmann; Résultats obtenus : Exposé sommaire d'héliochromie et de photochromie; Projections polychromes de M. Vidal); par Ch. Brandt, professeur. In-18° jésus, Paris, lib. Mendel.

La Photographie la nuit; par Marco Mendoza. In-18 jésus, x-54 pages avec fig. Paris, librairie Gauthier-Villars et fils.

Traité encyclopédique de photographie; par Charles Fabre. Paris, lib. Gauthier-Villars et fils.

X. — CURIOSITÉS.

Amulettes de style égyptien trouvées dans la nécropole phénicienne de Cadix; par L. de Laigue. In-8°, Paris, librairie Leroux.

Revue archéologique.

Les Bals travestis et les Tableaux vivants sous le second Empire; par Pierre de Lano. In-4°, 102 p. et 25 aquarelles par Léon Lebègue. Paris, imp. Chamerot et Renouard; lib. Simonis-Empis.

Dans le monde de l'art; par Charles Des Guerrois. In-16. Paris, lib. Lemerre.

La Femme dans l'art. Les Protectrices des arts; les Femmes artistes; par Marius Vachon. In-4°, Paris, librairie Rouam et Cie. 30 francs.

La Femme et l'Orfèvrerie; par M. André Bouilhet Grand in-8°, avec gravures. Bordeaux, Paris, lib. Rouam et Cie.

Extrait de la *Revue des arts décoratifs.*

Les Heures gothiques et la Littérature pieuse aux xve et xvie siècles; par Félix Soleil. Frontispice à l'eau-forte par J. Adeline. 24 reproductions fac-similés, 6 dessins originaux d'Antoine Duplais-Destouches, In-8°, Rouen, librairie Augé.

Histoire générale de Paris. Les Métiers et Corporations de la ville de Paris. II : xve-xviiie siècles. Orfèvrerie, Sculpture, Mercerie, Ouvriers en métaux, bâtiment et ameublement; par René de Lespinasse. In-4°, Paris, Imp. nationale.

De la Tradition de l'art grec dans les manuscrits des évangiles; par M. Samuel Berger. In-8°, Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. Paris.

Extrait des *Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France* (t. 52).

Les Travaux d'art féminins modernes à l'exposition des arts de la femme, conférence faite au Palais de l'Industrie, le 2 décembre 1892, par M. Ernest Lefébure. In-4°, Paris, imprim. et lib. May et Motteroz.

La Vie privée d'autrefois. Arts et Métiers, modes, mœurs, usages des Parisiens du xiie au xviiie siècle, d'après des documents originaux ou inédits; par Alfred Franklin. « Le Café, le Thé et le Chocolat. » In-8° jésus. Paris, imprimerie et librairie Plon, Nourrit et Cie.

A propos d'art; par Jules du Jardin. In-8°, Bruxelles, Knoetig.

Artistic Travel in Normandy, Brittany the Pyrenees, Spain and Algeria, by Henry Blackburn. In-8°, London, Sampson Low.

Etruscan roman remains in popular tradition; by Charles Godfrey Leland. In-8°, London, Fisher.

Livre des Ordonnances de la Confrérie des maîtres-peintres, sculpteurs, peintres-verriers et verriers cultivant les arts libéraux et faisant partie de la Confrérie de Saint-Luc à Fribourg, traduit par M. le comte Max de Diesbach, publié par le P. J. J. Berthier. In-8°, Fribourg, librairie de l'Université.

Man in Art. Studies in religious and historical art portrait and genre, by Philip Gilbert Hamerton. In-4°, London, Macmillan.

Valentinis Uberto. Il governo razionale delle pinacoteche, desunto dalle teorie e pratiche di Massimiliano Pettenkofer. In-8°, Udine, Del Bianco.

Wie man die Wiener Galerie verdorben hat. In-8°, Wien, Bauer.

The Works of William Blake, poetic, symbolic and critical, edited with lithographs..., by Edwin John Ellis,... and William Butler Yeats. In-8°, London, B. Quaritch, 3 vol.

XI. — BIOGRAPHIE.

Notice sur M. Antoine-Nicolas Bailly; par M. A. Ancelet. In-4°, Paris, imprimerie Firmin-Didot et Cie.

Institut de France.

Jean Bonnassieux, sculpteur forézien (1810-1892); par l'abbé Reure. In-8°, portrait. Lyon, imprimerie et librairie Mougin-Rusand.

Les Boulle; par Henry Havard. Grand in-8, avec 40 gravur. dont une sanguine hors texte (frontispice). Paris, librair. Allisson et Cie.

Le Baron de Caila, archéologue girondin (1744-1831); par E. Berchon. In-8° et portrait. Bordeaux, imprimerie Gounouilhou.

Extrait des *Actes de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Bordeaux.*

Biographies d'architectes. «Les Delamonce»; par E. L. G. Charvet. In-8°, Paris, impr. Plon et Nourrit.

Un artiste stéphanois au XVIIIe siècle, Simon Claude Désiré, et la chaire de Notre-Dame à Saint-Étienne; par J. B. Galley. In-8°, 3 planches. Saint-Étienne, imp. Balay.

Les Maîtres de la lithographie : Fantin-Latour. Étude suivie du catalogue de son œuvre; par Germain Hédiard. Avec 2 lithographies originales de Fantin-Latour. In-8°, Paris, lib. Sagot.

Jacques-Albert Gérin, peintre valenciennois du XVIIe siècle. Réponse à M. Paul Foucart; par Paul Marmottan. In-8°, Paris, Valenciennes, lib. Lemaître.

Notice sur la vie et les œuvres de Henriquel-Dupont, graveur, membre de l'Institut, président de la Société française de gravure; par Georges Duplessis, de l'Institut. In-4°, Paris, imprimerie et lib. Plon, Nourrit et Cie.

Le peintre Claude Lefebvre, de Fontainebleau; par Th. Lhuillier. In-8°, Paris, impr. Plon, Nourrit et Cie.

Alexis Loir, peintre du roi, membre de l'Académie royale; par Paul Lafond. In-8°, Paris, imp. Plon, Nourrit et Cie.

Michel-Ange : sa vie, son œuvre, suivi du catalogue de ses principales œuvres; par L. Roger-Milès. In-4°, Paris, libr. Rouam et Cie.

Le comte de Nieuwerkerke; par Frédéric Henriet. In-18, 23 p., Paris.

Extrait du *Journal des Arts* des 21 et 25 janvier 1893.

Nicolas Rapin, d'après des documents inédits; par Edgar Bourloton. In-8°, Vannes, imp. et lib. Lafolye.

Extrait de la *Revue du Bas-Poitou.*

Léonard de Vinci (1452-1519) : l'artiste et le savant (essai de biographie psychologique); par Gabriel Séailles. In-8°, Paris, libr. Perrin et Cie.

Antoine Watteau à Valenciennes; par Paul Foucart. In-8°, Paris, imprim. Plon, Nourrit et Cie.

Albert-Jacquot-Pierre Wœiriot. Les Wiriot-Wœiriot, orfèvres-graveurs lorrains. Par Léon Germain. In-8°, Nancy, imp. Berger-Levrault et Cie.

Extrait des *Annales de l'Est.*

Albrecht Dürer's Leben und Künsterische Thätigkeit, von A. von Eye. In-8°.

Un peintre de chats. Madame Henriette Ronner; par Henry Havard. In-fol., Paris, Boussod, Valadon et Cie.

Carl Reinecke. Sein Leben, Werken und Schaffen. Ein Künstlerbild von Wilh. Jos. v. Wasielenski. In-8°, Leipzig, J.-H. Zimmermann.

Leven en werken van Peter-Paulus Rubens, door Gustaaf Mathys. In-8°, Gent, Vanderpoorten.

Peter-Paul Rubens, seine Eltern, sein Leben und seine Werke. Eine Studie von Theodor Siemann. In-8°, Leipzig, Friesenbahn.

Sandro Botticellis « Geburt der Venus » und « Frühling ». Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance, von A. Warburg... In-4°, Hamburg, Voss.

Andreas Vesalius Bruxellensis, von M. Roth. In-8°, Berlin, Reimer.

XII. — PÉRIODIQUES NOUVEAUX.

L'Art ancien (Orient, Athènes, Rome), revue illustrée des chefs-d'œuvre de l'antiquité; par A. Pellissier. Grand in-8°, avec gravures. Tours, lib. Mame et fils.

Avenir artistique (l'), revue de littérature, de théâtre et d'art. In-4° à 2 col., 8 p. Charleville, impr. Rousseaux. Paris, 40, rue Blanche.

Livre et l'Image (le), revue documentaire illustrée, mensuelle. N° 1. 10 mars 1893. Petit in-4°, Paris, lib. Rondeau.

TABLE DES MATIÈRES

JANVIER, FÉVRIER, MARS, AVRIL, MAI, JUIN 1893

TRENTE-CINQUIÈME ANNÉE. — TOME NEUVIÈME. — 3e PÉRIODE.

TEXTE

1er JANVIER. — PREMIÈRE LIVRAISON

1er FÉVRIER. — DEUXIÈME LIVRAISON

1er MARS. — TROISIÈME LIVRAISON

1er AVRIL. — QUATRIÈME LIVRAISON.

1er MAI. — CINQUIÈME LIVRAISON

1er JUIN. — SIXIÈME LIVRAISON.

GRAVURES

1er JANVIER. — PREMIÈRE LIVRAISON.

1er FÉVRIER. — DEUXIÈME LIVRAISON

1er MARS. — TROISIÈME LIVRAISON.

1er AVRIL. — QUATRIÈME LIVRAISON.

1er MAI. — CINQUIÈME LIVRAISON

1er JUIN. — SIXIÈME LIVRAISON.

Le Rédacteur en chef gérant : LOUIS GONSE.

Sceaux. — Imp. Charaire et Cie.